
Stanford University Libraries
36105032096666


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES

STANISŁAW WITKIEWICZ



JLIUSZ KOSSAK

WYDANIE DRUGIE, POWIĘKSZONE,
BEZ ILUSTRACYI.





LWÓW
NAKŁADEM TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO
WARSZAWA — E. WENDE I SPÓŁKA
1906

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI.

I.

Raz przyszedł do mnie pewien bardzo mądry góral i pyta: »Panie, powiedźcie mi, jako ja się mam utrzymować, cobym był człekiem cywilizowanym, a przecie chłopem polskim ostał?«

W pytaniu tem, leży istota kwestyi bytu narodów. Być cywilizowanym, to jest żyć na równi z resztą ludzkości, a nie zatrzeć, nie zatracić swojej własnej odrębności plemiennej, — to znaczy dla narodów — żyć. W ludzkości nurtują stale te dwa prądy: powszechnej, wszechludzkiej cywilizacyi i dążenia do odrębności jednostek plemiennych.

Z pod fali ogólno ludzkiej wyłania się pierwotna indywidualność rasy, gromadzi się jej własny dorobek cywilizacyjny i stopniowo utrwala się typ człowieka, który, żyjąc i tonąc w morzu ludzkości, współczując wszystkiemu, co ludzkie, zachowuje jednak swój własny odrębny i niezależny charakter, własną, szczególną treść ducha i właściwą sobie formę życia.

Między tymi dwoma biegunami ciągle się chwieją kierunki, w których rozwija się życie umysłowe społeczeństw.

W pewnym czasie, dany naród dąży do jak najściślejszego zespolenia się z resztą ludów, najwszechstronniejszego przyswojenia sobie cudzych zdobyczy umysłowych i form bytu; to znowu zwraca się do swego wnętrza, do swoich własnych zasobów cywilizacyjnych i wszelkiemi siłami stara się czuć i myśleć, — żyć po swojemu. Wtedy ten zasadniczy, szczególny pierwiastek rasowy, skrystalizowany w jakimś dodatnim ideale społeczno-narodowym, jak i to wszystko, co nim jest nacechowane, nabiera szczególnego uroku i znaczenia, porywa i opanowuje umysły, i czasami prowadzi do szkodliwego zacieśnienia, wycieńczenia, martwoty i ciemnoty; niekiedy zaś, jest ze wszechmiar zdrowym i pożytecznym fermentem umysłowym, nie tylko dla danego społeczeństwa, ale i dla ludzkości wogóle.

Nie tak dawno, można było u nas obserwować bardzo wyraźnie, kolejne występowanie i zmianę tych dwóch prądów; ogólno-cywilizacyjnego i wyłącznie narodowego kierunku umysłowego.

Reakcya po klęsce, w której się złamało szalone naprężeniu świadomości narodowej, objawiła się jako niemiłosierna samokrytyka, jako gwałtowne dążenie do wyjścia za kopce swojej wsi, jako najsilniejsze pragnienie przyswojenia sobie tego, co inne społeczeństwa europejskie zdobyły w zakresie cywilizacyi. Ruch ten, pod hasłem: *Pozytywizmu,* był poddaniem własnej przeszłości i teraźniejszości krytyce surowej, zaciekłej, często ciasnej i niesprawiedliwej, lecz zawsze mającej u podstaw wysokie wszechludzkie ideały, był gwałtowną i niemiłosierną rewizyą wszystkich podstaw, na których spoczywały etyczne i umysłowe pojęcia polskiego społeczeństwa. Był to przejaw tego »stanu katylinarnego«, o któ-

rym mówi Nietzsche, — mściwej nienawiści przeciw wszystkiemu, co już było, co jest, co nie może już więcej być w przyszłości. »Na wyłomie« stawali wielkiego talentu i temperamentu polemiści, zatykając na zdobytych rumowiskach dotychczasowych ideałów, sztandar *Wiedzy*, — wiedzy takiej, jaka wówczas obowiązywała świat naukowy europejski, i była dla owego pokolenia kryształem ostatecznej prawdy.

Rozpaczliwy zgrzyt Słowackiego: »Choć pióro moje w twojej krwi zaszargam, sięgnę do wnętrza trzew twych i zatargam«, był zwykłem, przez powołanych i niepowołanych, używanem hasłem, w artykułach społecznych; inni pisali o wszystkiem, zaczynając od słów: »Światła, światła! wołał umierający Goethe...« »Nagi trup Leonidasa«, »*bez czerwonego kontusza*, *bez złotego pasa*« porywał wyobraźnię... Czysta i wielka, nadludzka jakaś, niezależna od ras i klimatów zorza wszechwiedzy, miała objąć wszystkie ludy i stopić je w jedną olbrzymią wszechludzką duszę...

Jednocześnie jednak, wystraszone i zanemizowane społeczeństwo przykrywało swoje sobkowstwo i zmateryalizowanie temiż hasłami pozytywistycznemi. Żydowski handel i niemiecki przemysł, i cała ta robota nad zdobywaniem grosza stawały się cnotą społeczną pod znakiem: »*Pracy organicznej*«. W społeczeństwie tworzyło się pewne zamięszanie pojęć, i występowało wyraźnie obniżanie się ideałów życia.

Swojski i popularny ideał, z przed niewielu laty, zanikał, rozlewał się w kosmopolitycznym geszefciarzu, lub »pozytywiście«, nowy dotąd się nie uformował, nie określił; nowe pojęcia tkwiły luźnie w społeczeństwie nienapiętnowane i nieprzesiąknięte jego cechami indywi-

dualnemi. Dla wielu umysłów zdawało się jasnem, że świadomość narodowa się zatraca, że może przyjść chwila, w której ludzie »zapomną na ustach wyrazu«, i, że gdy Bóg z mojżeszowego objawi się krzaka« to »przerazi je wszystkie, spytawszy: A jaka?...«

Ruch pozytywistyczny rozszerzył jednak niesłychanie zakres pojęć umysłowych, rozbudził dusze, otworzył mnóstwo okien na szerokie horyzonty, lecz oczywiście nie mógł odpowiedzieć na wszystkie pytania, jakie mu stawiano, nie mógł rozwiązać ostatecznych, końcowych zagadnień ludzkiej myśli, czego przedewszystkiem od niego żądano i czego z głęboką dobrą wiarą się spodziewano. Posunął on społeczeństwo naprzód za ogólnym prądem europejskiej cywilizacyi, lecz żeby trwać i rozwijać się potrzebował ciągłego i silnego napięcia świadomości, nieustannej i czujnej pracy myślowej i zasobu wiedzy, którego w odpowiednim stopniu nie było. Społeczeństwo, które tak, jak człowiek pojedyńczy, nuży się brakiem określonych i ustalonych pojęć i celów, zaczynało się też męczyć walką zasad i nowością haseł i zagadnień sobie narzucanych...

Jeżeli w jakiemś towarzystwie porusza się idee i sprawy mało znane, lecz budzące wielki interes, wywołujące silną robotę wewnętrzną umysłu, objawiającą się na zewnątrz polemiką, w której ludzie starają się wzajemnie sobie wyjaśnić, przyswoić te świeżo poznane pojęcia, przystosować je do swego *ja* ustalonego — to wkrótce, ludzie, biorący udział w polemice, uczuwają znużenie, bezowocność rozmowy, pewien przymus i przykrość, rozmowa się rwie, lub grozi zejściem na tory osobiste... Nagle, ktoś zaczyna opowiadać, często wszystkim dobrze znaną, historyę swego dziadka, historyę,

której treść wewnętrzna, humor, czy objawy uczucia odpowiadają przeciętnemu nastrojowi, zaczepiają o wrażenia i wspomnienia bliskie każdemu ze słuchaczy... Po chwilowej trudności zatamowania rozmowy, z której nie było wyjścia, wszyscy z przyjemnością zaczynają słuchać opowiadania o dzielnym, poczciwym i oryginalnym dziadku i przeżywają dobrą chwilę w sferze bliskich i bezpośrednich wspomnień i wzruszeń.

Taką chwilę przeżyło nasze społeczeństwo, kiedy w nieukołysany jeszcze wir, zatoczony przez ruch pozytywistyczny, Sienkiewicz rzucił swoje *Ogniem i Mieczem*.

Oprócz tej warstwy społeczeństwa, która w nowym ruchu udziału nie brała, która nie pracowała nad odbudowaniem, z nowego materyału, zdruzgotanego gmachu ducha — wszystko zresztą stanęło zdumione.

Autor *Szkiców Węglem, Janka Muzykanta, Bartka Zwycięzcy,* autor mnóstwa fejletonów, w których wołał o postęp, o światło, w których przetrzepywał, zdziurawioną przez mole, tradycyę, ten, który nie wierzył, »żeby wóz społeczny tak leciał w przepaść, żeby pod jego koła trzeba było podkładać dokumenta wymagane u kanoniczek«, ten człowiek z *Teki Worszyły,* zawrócił nagle na miejscu i poszedł, jak się zdawało, na przełaj ruchowi, do rozbudzenia którego w tak znacznej mierze się przyczynił.

Zdziwienie, a nieraz i oburzenie, było powszechne. I nietylko obozy literackie, nietylko kółka młodzieży, nietylko pisma pozytywistyczne, nawet ludzie, którzy wiedzieli o zamiarze Sienkiewicza napisania powieści historycznej, mieli chwilę rozterki i ciężkiego z nim nieporozumienia.

Nie mam zamiaru rozbierać tu całego procesu psychologicznego, który się w owej chwili odbył w naszem społeczeństwie — za dalekobym odszedł od mego założenia — dość będzie kilku rysów dla pojęcia doniosłości zmiany pewnych kierunków myślenia, jaka się wówczas u nas dokonała.

Po chwilowem zwątpieniu, w którem zdawało się, że »duszę anielską« chcą napowrót »uwięzić w czerepie rubasznym«; po gwałtownych krytykach z punktu pojmowania zdarzeń historycznych i ze stanowiska nowoczesnych i, trzeba dodać, wyższych od dawniejszych szlacheckich, ideałów etycznych, opowiadania o »Starym dziadku« zaczęto słuchać z przyjemnością, co przyszło tem łatwiej, że brzmiało ono niekiedy z porywającą siłą, życiem i fantazyą. Z tych kart buchnęła nagle żywiołowa siła plemienna; z pod całego samokrytycyzmu, pozytywizmu, pracy organicznej, odezwało się silne i czyste echo tych samych drgnień duszy, tego samego sposobu przejawiania się uczuć, tego samego wyrazu na ból i radość, na rozpacz i szczęście...

Społeczeństwo, które przez kilkanaście lat usiłowało wyjść z siebie, które miało tylko »socyalne« dążenia, które goniło za nowemi pojęciami, hasłami, często poprostu za wyrazami z zachodu, które zdawało się zapominać »na ustach wyrazu«, nagle uświadomiło swoją szczególną odrębność, odnalazło w swojej duszy treść wspólną z tymi, którzy po przez zmienne losy dziejów, kładli swoje kości »jako sztandary wojsk zatraconych...« I co ważniejsze, ta warstwa społeczeństwa, która była tylko skibą odwróconą pod zasiew przyszłości, którą z tradycyą szlacheckiego wszechwładztwa mogła wiązać tylko tradycya niewoli i wyzucia z praw ludzkich —

ta warstwa znalazła w tych książkach również wyraz swojej duszy — lud czyta je i czuje w nich tętno swego serca...

Jeden ze strumieni myśli narodowej, wyparty z łożyska przez zbieg wydarzeń, wracał doń, osadzając muł użyźniający, zebrany po obcych brzegach i grając szumem fal dobrze znanym...

Znaczenie tej chwili było jednak donioślejsze. Naród, jak człowiek pojedyńczy, żeby żyć i działać musi mieć nienaruszoną elementarną energię życia. Tę energię niezależną od wszelkich wpływów zewnętrznych, od szczęścia czy nieszczęścia, nędzy czy bogactwa, ciemnoty czy rozumu, tę energię, przez którą się chce żyć bądź co bądź, przez którą wierzy się w siebie naprzekór złemu losowi, klęskom, poniżeniu, niewoli. Trzeba mieć tę odwagę, która pod kartaczami mówi: »Raz kozie śmierć!« odwagę ryzykownego czynu, niewątpiącej przedsiębiorczości, wiary w swoją moc i wartość, trzeba czuć, przebiegającą po drogach nerwowych pasyę życia, trzeba czuć w duszy poryw ku przyszłości, trzeba być ufnym i nieustraszonym do lekkomyślności i dumnym pomimo szat zdartych na strzępy. Z powieści Sienkiewicza wydobyła się nietylko bierna świadomość narodowej odrębności, buchnęła z nich elementarna siła narodowego życia, z taką mocą suggestyjną, że ludzie wątpiący ocknęli się i kajali się za swoją niewiarę, za poniżenie dusz własnych, które było poniżeniem wielkiej przeszłości i tej przyszłości, w którą nikt żywy nie wątpi. Mniej lub więcej bogactwa, mniej lub więcej nauki, mniej lub więcej gospodarczego ładu nie stanowi istoty narodu, choć oddziaływa na jego losy, naród stanowi tylko ta elementarna siła jego osobowo-

ści, ta niepokonana żywotność jego treści plemiennej, która ogarnia całość życia i nadaje wszelkim jego przejawom swoją szczególną cechę. Tę treść plemienną, ten absolutny pierwiastek narodowości, wskrzesiła poezya Sienkiewicza i w tem tkwi ogrom jej znaczenia i przyczyna tej czci, którą naród go otoczył. Literatura nasza od owego czasu nie zatrzymała się ani na chwilę w rozwoju. Poszła dalej i wyżej, głębiej i bezpośredniej sięgnęła w życie, z surowszą powagą ujawniła tragedyę dusz ludzkich, znalazła jeszcze większą potęgę słowa, jeszcze skuteczniejszą moc opanowywania umysłów, — ale tamta chwila odrodzenia absolutnej energii życia nie może być przekreślona przez nikogo.

Nietylko u nas tak bywa. W życiu wszystkich ludów, objętych pewnym kręgiem jednakiej cywilizacyi, przychodzą takie chwile osłabienia indywidualności narodowej, poddania się wpływom zewnętrznym, po których następuje reakcya i odrodzenie gwałtowne plemiennego ducha.

Tak być musi. U nas już się zaczęła reakcya odwrotna, już są ludzie, którzy całą siłą dusz przejmują się tem, co się tworzy gdzieindziej, lgną do prądów myśli, do form twórczości innych społeczeństw. I taki płodozmian jest konieczny, jeżeli naród ma żyć na równi z innymi ludami.

Myliłby się jednak bardzo ten, ktoby myślał, że znowu nie przyjdzie ktoś opowiadać o »starym dziadku«, lub, że następne pokolenia, nie mając nowych, nie wydobędą z pyłu niepamięci starych ksiąg, w których krystalizuje się *ja* narodowe i nie będą ich czytać i żyć niemi...

Nietylko ksiąg, cała sztuka we wszystkich swych odłamach, bez względu na ich środki, jest tym najbezpośredniejszym wyrazem ludzkiej duszy, odzwierciedlającym wszystkie jej stany, więc obraz, posąg, muzyka, tak dobrze jak książka, będą raz wyrazem roztapiania się duszy narodowej w morzu ludzkości, to znowu skupiania się jej w sobie, wyłamywania z własnych głębin, swoich szczególnych kryształów myśli i uczucia.

Jednym z tych, w którego dziełach najwszechstronniej, najbezwzględniej, najbezpośredniej odbija się charakter i duch plemienny, rasowe właściwości i kultura długowieczna i świat zewnętrzny, w którym naród żył i działał — jest Juliusz Kossak.

Na całym tym obszarze ziemi, na którym rozegrał się dramat dziejowy polskiego narodu, na którym pozostało życie polskie lub jego wspomnienie, wszędzie się tam spotyka z twórczością Kossaka.

Był on malarzem wsi polskiej, tej wsi, gdzie na miedzy »ciche grusze siedzą«, i z której wyszło to wszystko, co było cnotą i zbrodnią, co było chwałą i hańbą, co żyło w sposób szczególny, różny od reszty świata w treści i formie, to co stanowiło rdzeń i istotę polskiego życia.

Dziś, mogąc zajrzeć w całkowitą działalność Kossaka, dopiero się widzi cały ogrom tego, co on zdziałał, całą mnogość objawów życia, które odtworzyła jego niezmordowana ręka, nigdy niewyczerpana, świeża, jasna i żywa wyobraźnia.

Rzeczywiste życie ludzkie nie rozegrywa się w próżni, lub wśród kartonowych dekoracyi — otacza je i warunkuje świat zewnętrzny również żywy, i jak z jednej

strony człowiek od niego zależy, tak z drugiej znowu narzuca mu swoją wolę, nagina lub łamie dla swojej potrzeby, wygody i fantazyi. Wszystko to napełnia obrazy Kossaka. Cokolwiek żyło na obszarze Polski, wszystko to żyje i żyć będzie w jego dziełach.

Od traw i kwiatów łąkowych, od badyli burzanów, do dębów zgruchotanych gromami; od szarego wróbla, grzebiącego na podwórku Wojtkowej chałupy, do potężnych żubrów, beczących w ciemnych ostępach puszczy; od wydm piasczystych i grzęskich topielisk, do szczytów skalnych, od biednych chłopskich szkapek, do bohaterskich koni bojowych: od opłotków cichego zaścianka, do huraganów bitew, — gdzie tylko się przejawiło życie polskie, wszędzie szedł za niem talent Kossaka, skupiał jego promienie i odtwarzał w swoich dziełach z niesłychaną prawdą i siłą.

Całkowity zbiór jego prac robi wrażenie, jak żeby się nagle otwarło jakieś okno, z którego zawiało powietrze, przepojone zapachem łąk skoszonych, wód świeżych, żywicą sośniny, jesiennym wiatrem i dymem prochowym, okno, z którego widać daleko w przeszłość, gdzieś na pobojowiska Płowiec i Grunwaldu, a jednocześnie widać chwilę, która tylko co przeszła i łączy się bezpośrednio z tem, co tętni życiem dokoła.

Odtwarzając przeszłość Kossak bezwiednie, czy z samowiedzą, trzymał się sposobu, którego czasem używa nauka, wyjaśniając dawne formy bytu tem, co w życiu dzisiejszem jest najpierwotniejszem, najprostszem, najdalszem od poziomu nowoczesnej kultury. Brał on dzisiejsze formy życia tam, gdzie one zdają się najbliższe tego, co mówią naoczni świadkowie przeszłości i przenosił je w dalekie okresy historyi; znaj-

dował w świecie go otaczającym żywą, dającą się bezpośrednio obserwować formę dla objawów życia, którego ducha poznawał z dziejów. Młodością swoją zresztą sięgał Kossak w czasy, w których było jeszcze mnóstwo i ludzi żywych i stosunków i sposobów życia i obyczajów nacechowanych archaizmem dawnych wieków.

Z tą samą samorzutnością i szybkością obserwacyi i świadomości, z jaką poznawał życie współczesne, Kossak odrazu zrozumiał, co z niego daje się przenieść w dawne czasy, bez pozbawienia ich właściwego charakteru.

Jeżeli podróżnicy arabscy, opisujący lud Mieszka I-go, widzą w nim cechy, przymioty lub wady, w których my, ludzie dzisiejsi, możemy się przejrzeć, z wszelką pewnością można przypuszczać, że w naszych oczach połyskuje ten sam ogień, że w naszych ruchach powtarza się ten sam, z przed wieków, rytm życia. Jeżeli czytając Paska, spotykamy się ze sposobem bycia i czucia, który dziś jeszcze ma te same cechy, jeżeli odnajdujemy zwroty mowy, wyrazy, żarty lub klątwy, które dziś brzmią tak samo, z zupełną słusznością można twierdzić, że treść i duch owych czasów da się wyrazić formami, w jakich się objawia życie dzisiejsze. Lecz ponad tą względną prawdą odtworzenia różnych czasów musi się unosić bezwzględna prawda życia, która jedynie przekonywa, która dziełu sztuki nadaje trwałą wartość, niezależną od czasu, miejsca, okoliczności, w jakich się ono ludzkiemu umysłowi ukazuje. Tak też tworzył Kossak i w jego ręku ożyła przeszłość tak, jak żeby w tej chwili jeszcze była zjawiskiem niezgasłem.

Był on tak dalece malarzem życia, że do czego

się dotknął, wszystko zaczynało się skrzyć, mienić i ruszać, jak drgająca woda górskiego potoku.

Całości życia żaden pojedyńczy talent objąć nie może, Kossak jednak przedstawia taką mnogość zjawisk, taką ich różnorodność, taką wielostronność charakteru, iż zdumiewać się trzeba, że to wszystko, co zrobił, wyszło z pod jednej ręki, że jedne i te same oczy mogły widzieć tak krańcowo różne zjawiska.

Wartość dzieła sztuki jest wieloraką — bezwzględna mierzy się tylko cechami artystycznemi. Lecz dzieło sztuki jest wyrazem ludzkiej duszy, czasem tylko duszy tego człowieka, który je stworzył, czasem zaś żyje w niem zbiorowa dusza pewnego narodu. Kossak, obok bezwzględnej wartości, jaką sztuce nadaje wielki talent i silna indywidualność, ma dla nas szczególną wartość jako malarz najwybitniejszych cech naszego życia i naszej ziemi.

II.

Krytyka dąży do wyjaśnienia wszystkich przyczyn, warunkujących powstanie i istnienie talentu. Zagadnienie to, jest niewyczerpanym wątkiem przypuszczeń i rozumowań, prób zajrzenia w duszę artysty, które często prowadzą do marnego i płaskiego plotkarstwa i, pod pozorem wyjaśnienia twórczości przez osobiste stosunki i warunki życia poety, zadawalniają niską ciekawość tłumu, do wdzierania się w tajemnice cudzych czynów, a nadewszystko uczuć... Od czasu zaś postawienia teoryi wpływów otoczenia, jako jedynej siły, urabiającej duszę każdego szczególnego człowieka, piszący o sztuce i literaturze mają szerokie pole do badań nad »środowiskiem« i odnajdywania w niem wszystkich przyczyn, dzięki którym tak dziwne zjawisko jak geniusz, lub talent powstaje i działa.

Nie ulega wątpliwości, że nikt nie może pozostać całkowicie po za wpływem współczesnych mu stosunków w otaczającym go tłumie ludzkim. Zakres jednak i kierunek tego wpływu jest nadmiernie przeceniony. Przedewszystkiem, człowiek na tym stopniu kultury, na jakim ludy europejskie już się od tysięcy lat znajdują,

nie rodzi się jako bierna bryła gliny, którą jego otoczenie dopiero ulepia na jakiś kształt wyraźny i nadaje mu, sądząc z tego, do czego teorya *środowiska* doszła, duszę. Tak nie jest. Nietylko człowiek genialny, ale zwykły nawet Jan lub Paweł, jeżeli nie jest zupełnym niedołęgą bez woli i temperamentu, już w samym zarodku jest indywidualnością, zetknięcie się zaś różnych indywidualności z jednem i tem samem otoczeniem prowadzi do różnych, wprost sprzecznych wyników. Co najwyżej można powiedzieć, że rezultat życia człowieka jest wypadkową starcia się dwóch sił: duszy jednostki i duszy tłumu i, trzeba dodać, materyalnych warunków istnienia w danym czasie.

Żeby każdy geniusz był tylko najwyższem stre szczeniem, skrystalizowaniem tego, co się dokoła niego dzieje, geniusze i wogóle ludzie niezwykli byliby zawsze w absolutnej zgodzie ze swoim czasem i otoczeniem; nie istniałby dramat »zapoznanych geniuszów«, kolizye umysłów wyższych, szczególnych z pospolitością i niskością otoczenia nie wypełniałyby pesymizmem dusz wybranych i każdy prorok byłby prorokiem między swymi. A tymczasem życie mówi przeciwnie. »Lud morduje proroki marnie«. «Nie jest prorok beze czci jedno w ojczyźnie swojej, a w domu swoim«, i mało jest »mądrości narodów« któreby miały tak prawdziwą treść w sobie, któreby były zbudowane na bardziej powszechnem doświadczeniu. Dotąd nie opanowaliśmy ani praktycznie ani nawet teoretycznie hodowli ludzi. Nie wiemy nic o tem, w jakich warunkach powstaje geniusz, w jakich zaś człowiek pospolity, co się złożyło na utworzenie Napoleona, a co na wydanie tych setek tysięcy rekrutów,które szły za nim, jak drobiazg planetarny za potężnem słońcem.

Lecz jeżeli w stosunku do celów życia człowiek iezwykły może być i bywa w zgodzie ze swojem otoczeniem, to, już ta siła, która go czyni niezwykłym, to, rzez co on jest geniuszem, jest zupełnie niezależnem d wpływów jakiegobądź otoczenia, jest w nim bez vzględu na to, czy jego czyny są w zgodzie, czy w roz-erce z dążeniami otaczającego go tłumu. Geniusz jest akim sam przez się, przez swoją indywidualną organiacyę, przez ten nadmiar siły, który nadaje jego myślom, czuciom i czynom miarę niezwykłą... »Er strömt aus, er strömt über, er verbraucht sich, er schont sich nicht, mit Fatalität, verhängnissvoll, unfreiwillig, wie das Ausbrechen eines Flusses über seine Ufer unfreiwillig ist«. — Nietzsche.

Zdolność, to jest niezwykła doskonałość mechanizmu duszy i wielki charakter indywidualny, oto, co musi przynieść bezwzględnie ze sobą na świat ten, którego potem klasyfikują jako talent lub geniusz. Do czego będą wprzągnięte te siły, to do pewnego stopnia, zależy od tych warunków, w których się one znajdą przy zetknięciu ze światem. Nie trzeba jednak myśleć, że naprzykład całe Włochy XV i XVI wieku były tylko cieplarnią, w której hodowały się wyłącznie geniusze i talenta sztuk plastycznych.

Na miarę siły czynu, na potęgę woli, na niespożyty hart ciała, były to czasy wszechstronne. Geniusz sztuki stykał się tam z geniuszem zbrodni, a nadewszystko z geniuszem życia, objawiającego się z nieokiełzaną siłą we wszystkich kierunkach.

O tem, dlaczego dany człowiek zaczął rzeźbić lub malować, decydują często mniejsze daleko wpływy, niż się na pozór zdaje, wpływy, wychodzące nie ze »środo-

wiska« w pojęciu stanu społeczeństwa w danej chwili, tylko z bezpośredniego, najbliższego otoczenia jednego lub paru ludzi, z wrażenia wywołanego jakiemś nieprzewidzianem i niespodzianem zdarzeniem, z jakiegoś stanu duszy, o który potrąciła czyjaś szczęśliwa ręka... Jakaś bajka, opowiedziana w dobrą chwilę przez starą niańkę, ma często większe znaczenie dla przyszłości dziecka, które się urodziło z dziwną duszą, niż społeczeństwo, wiek współczesny i cała »temperatura moralna« otaczająca kołyskę przyszłego słońca ludzkości.

Gustaw w *Dziadach* cudownie mówi o tym rozstrzygającym w życiu wpływie przypadkowych zdarzeń. Kiedy dzieci szkolne bawią się w wojnę i indentyfikują się do zupełnego złudzenia tożsamości z osobami wodzów, nagle:

»Tam... ona wyszła patrzeć na igraszkę dzieci,
Tam, gdy ją przy chorągwi proroka ujrzałem,
Natychmiast umarł we mnie Gotfred i Jan trzeci.

Szukać w społeczeństwie otaczającem Kossaka przyczyn, dla których był on tak niezwykłą organizacyą artystyczną i dlaczego został malarzem, byłoby to rujnować wszelkie podstawy teoryi »środowiska«. Natomiast bezwzględna łączność między nim a jego krajem i ludźmi jest tak bijącą w oczy, że nie potrzebuje głębokich dowodzeń, żeby być jasną dla każdego, kto umie obserwować życie i sztukę.

Kossak przyniósł na świat te wszystkie właściwości psychiczne, które go zrobiły wielkim artystą i które go odrazu postawiły w harmonii ze światem przez niego odtwarzanym. Nie otoczenie go urabiało, on szedł poprostu za swemi skłonnościami, jak woda za pochyłością

gruntu i dziwnem szczęściem trafiał na świat, na ludzi, stosunki, obyczaje, na formy życia i zjawiska przyrody, które w sposób cudowny łączyły się z jego duszą i naturą jego talentu.

Rzadko można widzieć twórczość artysty tak jednolitą, tak bezpośrednio wynikającą z jego duszy, będącej w najbezpośredniejszem zetknięciu z tem, co stanowiło materyał twórczy talentu, co stanowiło zgłoski, i słowa, któremi ta dusza miała się wypowiedzieć.

Łączność między wypadkami życia artysty, a jego całkowitem dziełem nie zawsze jest wyraźną. Nieraz nie można znaleźć żadnej prawie analogii między tem, jak się artysta wypowiada w swojej sztuce, a tem, jak się ten sam człowiek innym ludziom przedstawia. Często artysta prowadzi jakby dwa żywoty: ten zwykły, codzienny, który zdaje się być tylko spełnianiem funkcyi, warunkujących życie i ten drugi, w którym przebywa i tworzy jego dusza. I jak z jednej strony można nieraz widzieć człowieka, który »jedząc ze łzami chleb powszedni«, szarpiąc się i dręcząc, walcząc przeciw nędzy i ludziom, wystawia pogodne obrazy, tak również na odwrót, człowiek prowadzący życie zwykłe, zgodne na pozór z przeciętnemi wymaganiami ludzi średnich, jako artysta objawia się w sposób dziwaczny, przedstawia czyny bohaterskie, lub męki duszy i szarpania się myśli, które zdają się być obce jego dniom powszednim... Wogóle, życie jest daleko dziwniejsze, bardziej niezrozumiałe, niekonsekwentne, sprzeczne, okropne lub cudne, niż to jest w stanie przedstawić sztuka, lub niż może objąć ludzki umysł, skłonny zawsze do szukania zbytecznej logiki wypadków i budowania szematycznych teoryi.

Muszą jednak być i są bezpośrednie związki między życiem, między duszą artysty, a jego dziełem. Dla niedawnej estetyki leżały one zawsze w tem, co ona uważała za treść obrazu, lub posągu: w anegdocie, w tytule, w scenie przedstawionej. Bliższe jednak poznanie historyi sztuki wskazuje, że tak nie jest, że jedne i te same temata wyrażają różnie rozmaici artyści, i że pokrewieństwo między artystą, między jego życiem a jego dziełem leży w głębiej ukrytej wspólności charakteru, niekiedy nawet w pewnych sposobach technicznych.

Życie Kossaka przeszło w zupełnej zgodzie z tem, co mówią jego obrazy. To, co miał przedstawić w swoich dziełach, z tem żył, nie dla tego jedynie, żeby studyować dla celów artystycznych, tylko dla tego, że sfera jego obrazów, była poprostu najwłaściwszą, najbliższą, najodpowiedniejszą na świecie sferą dla jego natury osobistej.

Odnalazłszy w otaczającem go życiu, najdoskonalszy materyał twórczy dla swego talentu i odkrywszy w niem formę dla wyrażenia przeszłości, Kossak obracał się jak w domu w wielkim zakresie czasu i wypadków. Raz dojrzawszy zasadniczą łączność temperamentu i typu między szlachtą, szczującą wilki i dropie na stepach Ukrainy, a dawnem rycerstwem, poszedł z tymi szlachcicami i dojeżdżaczami na stare pola bitew, zdejmował z nich myśliwskie kurty i baranie czapki, nakładał pancerze i hełmy i szedł z nimi jak wicher na tureckie obozy, kosze tatarskie i kobylice szwedzkiej piechoty.

Tak było niegdyś w życiu. Szlachcic polski był tyleż myśliwym, co rycerzem. Myśliwska bystrość oka, jasność i szybkość pojmowania położenia, nagłość postanowienia i piorunowa stanowczość wykonania zamiaru

jest równie potrzebną szczwaczowi dla puszczenia w porę smyczy chartów, jak i rotmistrzowi, żeby wiedział, kiedy z okrzykiem: Bij! zabij! — skoczyć z chorągwią na nieprzyjaciela.

»Nie macie dziś pojęcia, jak sztuka polska wyglądała przed rokiem 1850, — było po prostu nic!« pisze jeden z przyjaciół Kossaka pan Marcin Olszyński.

W tej nicości talent Kossaka zjawia się, jak meteor, a świeci przez lat pięćdziesiąt, jak słońce.

Kossak urodził się 15 grudnia 1824 r. w Wiśniczu, gdzie ojciec jego był urzędnikiem w Sądzie. Wkrótce potem rodzice przenieśli się do Lwowa, mieli tam domy, posiadali też nad Sanem wieś Kniehinin. Kossak miał lat dziesięć, kiedy odumarł go ojciec, zostawiając pięcioro dzieci. Matka, Antonina, z domu Sobolewska, była kobietą nadzwyczajnej dobroci i wzniosłości. Przywiązana bez miary do dzieci, poświęciła im siebie bez zastrzeżeń. Podobno psuła je bezwzględnem dogadzaniem, co nie wszystkim wyszło na dobre. O Juliuszu mówiła, że jego zepsuć nie zdołała, gdyż zawsze był »rozsądny i dobry«. Dobrym pozostał na zawsze — jest to jeden ze znamiennych rysów jego charakteru.

Kossak, jak tylu innych, wśród szkolnych kolegów, znalazł pierwszą publiczność, która uznała i oceniła jego talent. To jest właśnie to »środowisko«, które nieraz najbardziej stanowczo wpływa na kierunek przyszłej działalności człowieka. Zdolność obrazowego, albo ideowego pojmowania i wyobrażania świata, zależną jest od wrodzonych, organicznych właściwości. Bez względu na to, czy ktoś będzie, czy nie, malarzem, lub myślicielem, świat zewnętrzny przemawia do niego, albo zewnętrzną stroną swych form, albo wewnętrzną treścią

praw, które w nim umysł odnajduje. W szkole, przy zetknięciu się tylu zaczątków rozmaitych charakterów, te szczególne właściwości ujawniają się, wyodrębniają i wytwarzają sferę, która je pielęgnuje i popiera. Każda wybitna cecha charakteru, lub zdolność tak, jak każda wada, lub śmieszność, bywa tam podkreślaną w sposób, który zmusza obdarzonego nią chłopaka uświadomić ją i uznać za swoją. Tak też było z Kossakiem. Jego zdolność do rysunku była natychmiast w szkole Bazylianów uznaną i przez kolegów i przez ojców profesorów. Wtenczas jednak, jak i do niedawna, »temperatura moralna« społeczeństwa wobec sztuki stała poniżej zera, i ktokolwiek dobrze życzył dziecku, to jest chciał z niego zrobić »zjadacza spokojnego kawałka chleba«, był przeciwny artystycznym porywom. Matka też Kossaka, troszcząc się o przyszłość syna, nie odrazu zgodziła się z jego pragnieniami.

Kossak poszedł na wydział prawny do Uniwersytetu we Lwowie. Sztuki jednak nie zapomniał i nie porzucił. Jednocześnie z prawem uczył się trochę rysunku u Jana Maszkowskiego. Trzeba sobie wyobrazić ówczesny stan sztuki w zakątku tak dalekim, jak Lwów, od ogniska nowego artystycznego ruchu, od Paryża, zakątku, w którym takiego samodzielnego ruchu nie było wcale, żeby wiedzieć, jaką mogła być sztuka, której się Kossak uczył. Na retrospektywnej wystawie we Lwowie znajdował się własny portret Maszkowskiego. Rysowany starannie, modelowany twardo, rudy i konwencyonalny w kolorze, przedstawia on pana o ostrem spojrzeniu, z twarzą urzędnika, okoloną bokobrodami, w małej, sztywnej, czerwonej krakusce na głowie, w krawacie w paski białe i błękitne i tabaczkowym surducie. Bądź

co bądź trzeba stwierdzić, że Maszkowski nie zrobił żadnej talentowi Kossaka krzywdy. Zdolność i indywidualność ucznia były wyższe, niż nauczyciela. Kossak obeznał się zapewne trochę z najmateryalniejszymi warunkami pracy malarskiej, i na tem ta pierwsza nauka się zatrzymała. Po skończeniu Uuiwersytetu, Kossak postanowił wyrzec się na rzecz rodzeństwa resztek ojcowizny, jaka nań przypadała i na własne ryzyko, nie obciążając matki troską o swój byt i środki na kształcenie się, zostać malarzem.

W owych czasach poznał się on z Kazimierzem Dzieduszyckim, jednym z ludzi, należących do tej dziwnej rodziny, która jednoczy w sobie najbardziej nowoczesne potrzeby i dążenia umysłowe i społeczne z najwybitniejszemi i najsympatyczniejszemi cechami polskiego, wiejskiego życia. Poznawszy się z Dzieduszyckimi, Kossak odrazu trafił na ludzi, którzy, z jednej strony ocenili i uznali jego talent i prawo do rozwijania tego talentu, z drugiej zaś, wprowadzili go w sferę życia, obyczajów i charakterów, pełną oryginalności, pełną upodobań i form dawnej, starej wsi polskiej, sferę życia, której jednym z najważniejszych pierwiastków był — koń.

Jak trudno jest wyodrębnić i określić to, co się ma uważać za środowisko, tworzące talent i nadające charakter sztuce, doskonałym przykładem jest Kossak, jego sztuka i współczesny mu stan społeczeństwa.

Między latami 44—48, kiedy Kossak zostawał malarzem, prężność sił społecznych doszła w całej Europie do najwyższego stopnia. Straszny, krwawy rok 46 w Galicyi; poza nią wrzenie rewolucyjne na całym

obszarze Europy wstrząsało i umysłami i podwalinami państw i społeczeństw; »reszta świata tonęła w krwi i we łzach«, a jednocześnie z obrazów Kossaka przemawia życie wsi polskiej »pijące gardła, wąsy, psy, kontusze«, ani śladu tego »zabijającego liryzmu«, co »na parnasu szczyt prowadzi stromy«.

Wspominając owe życie, o ile się je jeszcze zdołało widzieć, lub patrząc na obrazy Kossaka, my, ludzie dzisiejsi, nie możemy nie odczuwać tej rany społecznej, którą i wtenczas tylu najlepszych w społeczeństwie ludzi już uświadamiało. Dziś nie można się wstrzymać od myśli o poddaństwie ludu, o całej nędzy i potworności samej zasady, a cóż dopiero o sposobie objawiania się jej w życiu... Z poza buńczucznych zabaw, wspaniałych i malowniczych polowań, szlacheckich zjazdów, junactwa i awantur wiejskich paliwodów, wychyla się blada twarz chłopa, widmo *pańszczyzny,* tych »dusz«, które były jednostką miary bogactwa klas wyższych... Wszystkiego tego w Kossaku niema. Malarz Kossak jest optymistą; zdrowym i pogodnym człowiekiem, do którego życie śmieje się dzielnością i siłą, fantazyą i ruchem, szerokim rozmachem temperamentu i całym czarem, jaki ma w sobie roztapianie się w naturze.

Dodajmy, że Kossak miał dobrą i współczującą naturę, a jednak ponure środowisko społeczne z całą grozą ówczesnych wypadków, nie oddziaływa na stan jego duszy, — jego indywidualność, od owej chwili, do ostatniego tchnienia, pozostaje jedna i ta sama.

Postanowiwszy zostać malarzem, Kossak pojechał z Kazimierzem Dzieduszyckim, nie do Rzymu, ani Paryża, ani Monachium, pojechał do Niesłuchowa, a stamtąd

do Jarczowiec, wsi Juliusza Dzieduszyckiego i zaczął poprostu malować obrazy tak, jak umiał, a umiał bardzo mało — nic prawie — zaczął odtwarzać bezpośrednie wrażenia swoje z życia, otaczających go ludzi i natury.

Kiedy Burne Jones porzucił teologię w Oxfordzie i poszedł za tem, co go ciągnęło do sztuki, ktoś zaprowadził go do Dante Rossetiego. »Chcesz pan malować? — rzekł mu Rosseti — więc niech pan maluje«. — »Nic nie umiem«, — odrzekł Burne Jones. — Wtedy Rosseti powiedział mu mniej więcej tak: — »Jakto? przecież pan rozpoznaje kształty i barwy. Proszę spróbować wziąć moją paletę i malować tu, na moim obrazie. Trzeba malować zawsze tylko to, co człowiek chce malować, co chce z siebie wyrazić. Niema nauki, niezależnej od duszy danego artysty — malarz potrzebuje tylko tego się uczyć, co służy bezpośrednio do wypowiedzenia stanu jego duszy«. — Burne Jones usłuchał tej rady i po kilku latach zaczął wystawiać obrazy, zadziwiające oryginalnością i charakterem.

Nikt Kossakowi nie sformułował w ten sposób tej jedynie mądrej pedagogii artystycznej. Życie samo i temperament Kossaka zajęły się wykładem najwłaściwszej nauki malarstwa. Na stepach, ubielonych rosą, w lasach, złotych jesienią, w stajni, wśród cudownych koni, przyprowadzonych z Arabii, nie było nudnych profesorów, antyków, śpiących modeli, tego całego szablonowego martwego ducha owoczesnych szkół i akademii. Był świat szeroki, koń lotny, jak wiatr, smycz ścigłych, jak myśl chartów, dobrzy i dziwaczni towarzysze, młoda, świeża i rwąca się do życia dusza,

wszystko to załamywało się w talencie Kossaka i prowadziło najprzód do *twórczości*, a potem do uczenia się samej roboty.

Całe niedołęztwo tych pierwszych robót Kossaka, nie może zatrzeć tego poczucia życia, które wydziera się z pod nóg cienkich i krzywych, źle modelowanych kadłubów, przerysowanych łbów końskich, lub skarykaturowanych naiwnie postaci ludzkich. Było to dziecinne, biedne, koszlawe, ale w tem wszystkiem tkwił cień, iskierka prawdy, podobieństwa do tego świata, który się skrzył życiem dokoła. W tych niedołężnych rysunkach i akwarelach, dziś jeszcze starsi ludzie poznają i nazywają po imieniu, znanych sobie z młodości szlachciców i ulubione ich konie.

Między tem, jak Kossak widział i co czuł, a tem, co był w stanie namalować, leżała przepaść. Lecz pierwszą nauką malarza jest nauczyć się patrzeć — nauczyć się obserwować. Umysł jest, jak soczewka, tem dokładniejsze dająca obrazy, im doskonalszą jest jej powierzchnia, im lepszą jest kombinacya materyału szkła. Doskonałość szkła — to jakość talentu — szlifowanie, to nauka. Uczyć się patrzeć, obserwować, poznawać, zapamiętywać, porównywać, porządkować otrzymane od natury wrażenia i formułować je w obrazy — oto jest ta pierwsza nauka, której szkoła nie uczy i uczyć nie powinna, która musi się dokonać w bezpośrednim stosunku między artystą, a światem zewnętrznym. Drugą częścią nauki, jest przystosowanie, zawsze niestety konwencyonalnych środków danej sztuki, do swojej duszy tak, żeby się ona tymi środkami mogła w zupełności wypowiedzieć, gdyż sztuka wogóle niczem innem nie

jest, tylko pewnym zbiorem znaków, za pomocą których objawia się na zewnątrz ludzka dusza.

Środki więc artystyczne będą tem doskonalej przystosowane do danej indywidualności, tem zupełniej będą wypowiadać danego artystę, tem subtelniej będą się naginać do wszystkich płaszczyzn i załamywań jego duszy, im będą bezpośredniej z nią związane, im samodzielniej, bez pośrednictwa szkoły i cudzego doświadczenia będą zdobyte.

Faktem, po niezliczoną ilość razy obserwowanym jest to, że między artystą, a jego środkami istnieje pewien rozbrat, — nie proporcyonalność między tem, co i jak artysta czuje i myśli, a tem, co jest w stanie wykonać jego ręka.

Wynika to stąd, że albo samodzielnie tworzący artysta, nie opanował jeszcze tych materyalnych trudności, które się przeciwstawiają każdej próbie uzewnętrznienia się, jakimikolwiek środkami, ludzkiego ducha lub też, co gorsza, nauka przyszła z drugiej ręki i wtłoczyła w umysł ucznia, zanim jeszcze jego indywidualność się uświadomiła, formy i środki, które się z nią nie łączą i nie są w stanie jej wyrazić.

To ostatnie jest nieskończenie gorsze, jest nieraz wprost zgubne. Zanim sztuka doszła do tej niezależności i swobody, jaką ma dzisiaj, przeszła przez wiele form niewoli, które dążyły do uczynienia z niej narzędzia służącego celom, leżącym poza bezpośrednimi celami twórczości. Religia, społeczne obyczaje, państwo, wszystko trzymało sztukę na swoich usługach i na swoim żołdzie...

Malarstwo, lub rzeźba nie miały istnienia niezależnego od ścian i ołtarzy kościoła, od grobowców, czy

wnętrz zamków i domów. Obraz był albo religijny, albo przedstawiał głośny wypadek pewnego czasu, portret pewnej grupy ludzi związanych wspólnością fachu, portret rodu, lub osoby pojedyńczej. Obrazu, któryby był wyrazem tylko potrzeby twórczej danego artysty, któryby wyłamywał się z duszy, jako konieczny czyn indywidualny, niezależny od celów zewnętrznych, obrazów takich długi czas nie tworzono wcale.

Żeby sztuka mogła wysługiwać się narzuconym sobie celom, trzeba było ją wyuczać odpowiedniej umiejętności tak, jak się wyucza pewnego ograniczonego rzemiosła, lub co gorsza, jak się wyucza konie i pudle sztuk cyrkowych. Pierwszym sposobem uczono dawniej po warsztatach, drugim po szkołach tego, co było praktycznem zastosowaniem sztuki do potrzeb, leżących poza bezpośredniemi potrzebami ducha twórcy. Wciskano do rąk całych pokoleń jednakie, zwykle tępe, zardzewiałe narzędzia, zużyte przez poprzednie generacye i nieprzydatne dla nowych ludzi.

Rozwój też sztuki warunkował się zawsze walką oryginalnych talentów uczniów z mistrzami, walką indywidualności żywej, potrzebującej własnej formy dla wyrażenia własnej szczególnej treści, walką, którą każdy talent musiał staczać ostatecznie z samym sobą, żeby zrzucić z siebie nałogi rutyny szkolnej, nałogi starczego doświadczenia wstrętne porywom twórczym młodego ducha. Z drugiej strony, pomyłka ludzkiego umysłu, który w pewnej chwili uwierzył, że ideał do którego ludzkość ma dążyć, leży nie w przyszłości, lecz w przeszłości, pomyłka zwana *Odrodzeniem,* stała się podstawową zasadą metody wychowywania artystów.

Akademie, które na frontonach swoich gmachów

mieniły się świątyniami przeznaczonemi dla *Sztuk wyzwolonych*, a wewnątrz były zakładami o centralnej jednakiej dla wszystkich metodzie uczenia, stosowanej z bezdusznością biurokratycznej maszyny, Akademie te były jednym z tych potwornych nonsensów, jakich pełną jest historya ludzkiej umysłowości.

W ten sposób utworzył się ten splot pęt, który dziś dopiero sztuka zrzuca z siebie w zupełności. Jakkolwiek usamowolnienie sztuki, musiało się dokonywać współrzędnie ze swobodą, jaką zdobywała cała umysłowość wogóle, ostateczna jednak walka i zwycięstwo, musiały się dokonać w starciu się nowych kierunków ze szkołą klasyczną. Walka ta została decydująco rozstrzygniętą nie przez *Romantyzm*, który walczył nie o swobodę sztuki, lecz o własne panowanie, w walce tej zwyciężył ostatecznie *Realizm* i wywiódł Sztukę, oby na zawsze, z więzień szkolarstwa. Z chwilą, w której uznano naturę — nie *antyk* za jedyny wzór Sztuki, stanęła ona wobec niezgłębionego, niezmierzonego morza zjawisk, które wymagały w każdym poszczególnym swym przejawie, coraz innych środków artyzmu, czyli coraz innej indywidualności artysty i, co za tem idzie, uznania praw każdej poszczególnej duszy, do tworzenia według szczególnych, jej tylko właściwych, potrzeb. Twórczość zaś, której podstawą jest indywidualna dusza artysty, nie z góry narzucony cel, lub zasada, twórczość taka wymaga szczególnych, dla każdej indywidualności innych środków artystycznych, które mogą być zdobyte tylko przez kształcenie się samodzielne, niezależne od jakiejś ogólnej stadowej metody, kształcenie się od samego początku przez *bezpośrednią* styczność z naturą, czyli przez *samouctwo*, które w tej

chwili staje się rzeczywiście podstawą organizacyi szkół artystycznych, dając zdumiewające wyniki.

Ponieważ żadne środki ujarzmienia indywidualnego życia nie są w stanie opanować całkowicie jego porywów, więc tak dobrze w średniowiecznym warsztacie, jak w późniejszych akademiach, zjawiały się jednostki dość niezależne by łamać ich rutynę i, dążąc do swobodnego przejawienia siebie, torować nowe drogi rozwoju sztuki. Zanim też ostatecznie usamowolniła się sztuka z akademizmu, zanim ten przewrót został w zupełności dokonany, zjawiali się ludzie, których natura, nie dająca się wtłoczyć w obowiązujący szablon, buntowała się i szła na przełaj własnemi drogami, często bardzo ginąc wśród walki z trudnościami życia, niekiedy zaś, jak Kossak, wychodząc zwycięsko i stając się całkiem samodzielnym i oryginalnym artystą, a zarazem świetnym dowodem, że samouctwo, że zupełna niezależność od początku daje artyście takie środki, jakie mu są w istocie potrzebne i pozwala ujawniać zakres jego siły twórczej w zupełnosci.

Przed niedawnym jeszcze czasem, przeciwnicy tej zasady twierdzili, że taki sposób kształcenia artystów jest dobry dla geniuszy, lecz, że średni talent bez pomocy szczudeł szkolnego systemu nie może się wykształcić. Pominąwszy już dyskusyę nad pytaniem czy w sztuce nie chodzi wyłącznie, a przynajmniej głównie, o te najwyższe szczyty, to jest — o geniuszy, trzeba stwierdzić, że doświadczenie pokazało, iż *samouctwo* dobywa z każdej jednostki maksimum jej uzdolnienia, że jest równie korzystne dla najzdolniejszych, którym daje zupełną swobodę wczesnego przejawienia się, jak i dla średnich i małych talentów, które z nadzwyczajną

łatwością i szybkością zdobywają środki artystyczne, proporcyonalne i odpowiednie do swoich potrzeb indywidualnych. Owszem, doświadczenie doprowadziło do przekonania: że niema jednostek niezdolnych. Lecz średnie i małe talenty, które przy dawniejszej metodzie wychodziły na nudnych kompilatorów, nie mających nic do powiedzenia od siebie i nie mogących nic powiedzieć, gdyby nawet w nich była jakaś treść osobista, dziś zdobywają środki szczerego przejawienia się, które nawet dla najmniejszej duszy jest rozkoszą i nawet z takiej najmniejszej wydobywa zjawiska interesujące.

Chociaż nauka w warsztacie średniowiecznym, przez swój rzemieślniczy i podporządkowany warunkom zbytu dzieł wytworzonych układ, musiała krępować jednostkę niezależniejszą, mniej jednak dawała się jej we znaki przez to, że ten warsztat był tak bliskim życia, że między tą sztuką i jej twórcami, a sferą otaczającą nie było rozbratu. Sztuka była koniecznością życia i jej twórca tkwił w niem wszystkiemi władzami duszy. Dopiero akademie, zakładane i utrzymywane przez państwa, oderwały sztukę od życia, zrobiły z niej przedmiot zagadkowego przeznaczenia, który z życiem nie miał żadnej spójni i wytworzyły pojęcie o sztuce jako o przedmiocie zbytku, rozkładającego hart społeczny, zbytku szkodliwego, przeciwko któremu występowali nawet moraliści. I nie tylko między sztuką a życiem nie było spójni, nie było jej również między nią a jej twórcą, między artystą a jego dziełem, stawał się on istotą, która się męczyła, nie wiedząc co ma z sobą zrobić, nie wiedząc czego szukać, nie pojmując, gdzie jest początek i gdzie koniec jego dzieła. Dziś wszystko to się zmienia.

Sztuka wraca na te stanowisko, które zajmowała w czasach najświetniejszego swego rozwoju, staje się konieczną atmosferą życia, a jednocześnie artysta staje się zupełnie niezależnym i *samouctwo* zasadą wychowania artystycznego.

Kossak, dwudziestoletni chłopak, inteligentny, wykształcony, gdyż skończył uniwersytet, i który zapewne widział nie jedną dobrą robotę malarską, pozostałą po miastach i dworach z dawnych czasów, który napewno interesował się i zastanawiał nad mnóstwem sztychów angielskich i francuskich, rozchodzących się i u nas, głównie z racyi konia, którego przedstawiały; Kossak, który nadewszystko sam, z natury, miał nadzwyczajną zdolność obserwowania i pojmowania kształtu; Kossak niewątpliwie więcej chciał wyrazić, niż wyrażał swemi akwarelami, między czterdziestym czwartym, a pięćdziesiątym rokiem, w czasie pobytu u Dzieduszyckich.

Mechanizm tworzenia obrazów jest dość złożony i zawiły.

Malarz, jeżeli weźmiemy przykład najprostszy, doznaje wrażenia, obserwując naturę, lecz obraz, który pada na jego mózg już się spotyka tam z pewnymi pierwiastkami umysłowymi, które go przełamują i modyfikują. To, co malarz widzi w naturze, pod wpływem gotowego, uprzednio nabytego stanu duszy, pod działaniem już obecnych myśli i uczuć, przybiera pewien szczególny charakter; następnie taki wynik załamania się zjawiska zewnętrznego w duszy, musi w umyśle zamienić się na obraz, na zamkniętą całość uwarunkowaną kształtem, barwą i światłem; dalej następuje czynność uzewnętrznienia tej roboty psychicznej, która wymaga nadzwyczajnej koordynacyi oka i ręki z tymi stanami

mózgowymi, żeby się obraz odbił na płótnie lub papierze w tym kształcie, z tą jasnością, z tym charakterem, jaki malarz widzi w swojej wyobraźni. Dla dopełnienia tego procesu trzeba dodać pracę zwalczaniu trudności materyalnych, niepodatności farby, pędzla, płótna, papieru; całą tę kuchnię techniczną, która się plącze i gmatwa ze środkami czysto artystycznymi.

Otóż Kossak w Jarczowcach więcej wiedział, czuł i lepiej widział, niż był w stanie to wyrazić. Było w nim więcej treści, niż formy, która dopiero się urabiała.

Za to otoczenie, sposób życia, rodzaj ludzi, wszystko to było cudownie przystosowane do talentu i temperamentu Kossaka; napełniało jego wyobraźnię tak bogatym materyałem form i zjawisk, że mu z tych czasów na długie lata pozostał niewyczerpany skarb zawsze świeżych i żywych wspomnień i obrazów.

Juliusz Dzieduszycki był jednym z tych niezwykłych ludzi, którzy się rodzili z duszą nadmiernie dzielną i szeroką na stosunki, w jakich wówczas społeczeństwo nasze żyć musiało. Kraj się roił od oryginałów i dziwaków, których dziwactwa wydają się wypaczeniem silnych indywidualności, zmuszonych zużywać swój nadmiar sił w ciasnych warunkach, w jakich je zamykało życie. Są to ludzie, stworzeni do życia w wieku naprzykład XVII, stworzeni do uganiania się po niezliczonych owoczesnych polach bitew, do awanturniczych wypraw, do życia bez norm i granic, którzy muszą dokoła siebie czuć kraj otwarty na wszystkie strony, step bezmierny i swobodny, w których drga lekkomyślna samowola żołnierza z fantazyi, junaka i wielkiego pana,

nieliczącego się z fortuną, gdyż ma jej jeszcze za dużo, lub nie ma już jej wcale...

Juliusz Dzieduszycki był zakochany w koniu. Odbył z trudem niebezpieczną wyprawę do Arabii po konie. Sam żył prostem życiem koniucha i myśliwca, podczas gdy jego Beduiny otaczał zbytek i wygoda. W Jarczowcach drzwi salonu otwierały się prosto do stajni, gdzie kilkadziesiąt przepysznych koni wschodnich żyło bez troski i pracy, tylko dla fantazyi swego pana i sługi, lub dla swego zdrowia ścigając się z wiatrem po polach. Przypomina się Słowacki: »Tabun koni niekiełzanych, pięć-milowe wokół jary — czym nie pan?«

Dla przyszłego malarza wsi polskiej zetknięcie się z tymi ludźmi było nieocenionym skarbem.

Przez Dzieduszyckich, Kossak wszedł w stosunki z tem wszystkiem, co żyło w podobny sposób, uganiając się po stepach za chartami, nurkując w lasach za zwierzem, tłukąc się bez wytchnienia o ściany klatki, zużywając się często bezcelowo i lekkomyślnie, lecz zawsze malowniczo, z fantazyą i niepohamowaną dzielnością.

O większości tych ludzi można powiedzieć, co mówi Słowacki o Beniowskim, że »żyli potrójnie«, — a że to była »epoka krwawa«, więc w owych czasach nie jeden, ale całe ich setki szły bić się do Siedmiogrodu, na równinach Lombardyi, na barykadach Paryża, lub uczyć Niemców w Berlinie, jak się robi rewolucya...

Kossak miał brata Leona, który z wojska austryackiego przeszedł do pułków węgierskich, następnie bił się w szeregach włoskich, a oparł się wkońcu zagnany burzą na dalekich krańcach Syberyi. Był to jednocześnie wielki talent malarski; jego szkice obozowe, ilustracye

codziennego życia żołnierskiego, cechuje nadzwyczajne poczucie charakteru, ruchu i ogromna zdolność wydobywania światła z kartki akwarelowej.

Kossak jednocześnie uczył się elementarnych podstaw swojej sztuki, tworzył jak samodzielny artysta i bawił się nią, gdyż była ona prostym wyrazem wszystkiego, co się z nim działo, co cieszyło jego i jego towarzyszy. Sztuka jego znajdowała bezpośrednie zastosowanie — była i jemu i tym, z którymi żył, potrzebną.

Juliusz Dzieduszycki chciał mieć portrety swoich ukochanych koni arabskich, inni również żądali malowania ich czynów myśliwskich, anegdot rodzinnych, stadnin i psiarni.

Sztuka Kossaka łączyła się ściśle z życiem; on ciągle myślał obrazami i szkicami, które bez przerwy sypały mu się z pod ręki. On śmiał się wesołą karykaturą, wyrażał swoją dzielność porywem stającego dęba konia, swoją żywość pomknięciem smyczy chartów, swoją dobroduszność, malując przyjaciół i towarzyszy; służyła mu ona, jako wyraz dobrych uczuć dla ludzi, których obdarowywał swymi szkicami. W sztuce tej, od początku do końca, nie było rzemiosła, nie było martwej nauki, nie było rutyny — był to ciągły, szczery wylew życia, najszczerszy wyraz młodej, kipiącej czynem duszy.

W tej szlacheckiej sferze Kossak zyskiwał sobie sympatyę jako człowiek i wziętość jako malarz. Stosunki się rozszerzały; Kossak pojechał na Wołyń, poznał Ukrainę, której poezya promieniała swoją naturą i tradycyą na wiele naszych pokoleń.

Z całego mnóstwa różnorodnych typów ludzkich, wyłania się wyraźnie grupa ludzi o instynktach wiejskich, ludzi, którym dobrze jest tylko tam, »gdzie żaden płot, rów żaden drogi nie utrudza, gdzie, przestępując miedzę, nie poznasz, że cudza«; ludzi, którzy nie uświadamiając sobie nawet przyczyny, dla czego tak jest, czują się u siebie, na swobodzie, gdy im zapachnie świeże powietrze borów, gdy usłyszą miękki szum ławic oczeretów, gdy widzą fale zbóż płynące z wiatrem po wzgórzach, gdy słyszą jęk czajki nad zielonem morzem łąk, gdy patrzą na dalekie widnokręgi, obramione siną wstęgą lasów. W instynktach tych ludzi leży życie bliskie natury, życie nieunormowane, nieukrócone, jak, w ich pragnieniach i tradycyach, leży podnieta do czynów, wychodzących po za spokojne, regularne, ciche i pracowite wytwarzanie i zjadanie chleba.

Dla wszystkich takich natur Ukraina była ziemią marzeń. Wyrazy: step, kozak, czumak, porohy, futor, jar, mogiła, czajki, miały szczególny urok i pociąg. Przy owoczesnym stanie sztuki ilustracyjnej, przy braku fotografii, gdzieś na Żmujdzi i Litwie albo Mazowszu, rzeczy, do których te nazwy należały, nie dały się nawet wyobrazić konkretnie, — jednak wiał z nich jakiś czar tęskny, »jakaś woń upajająca«, i »Matka Ukraina« dla dziecka urodzonego gdzieś nad Dubissą lub Wilią zdawała się naprawdę matką...

Kossak w owych czasach dał się nieść fali życia tam, gdzie sama chciała. Z Ukrainy, z Białocerkwi pojechał w r. 1851 z Władysławem Branickim do Petersburga. Ceniono tam wtenczas szczególnie malarzy wojska, Kossak też ze swoją znajomością konia, łatwością komponowania, ilustracyjną zdolnością opracowania ka-

żdego przedmiotu, znalazł tam duże uznanie i zarobek. Był w Petersburgu przez półtora roku, poczem, obliczywszy kasę i widząc, że mu na to starczy, postanowił pojechać do Paryża, o czem od dawna marzył.

Po drodze miał na dni kilka wstąpić do Warszawy — wstąpił, i zabawił w niej kilka lat.

Kossak trafił tu, na pierwszy brzask rzeczywiście polskiego malarstwa. Przedzieranie się jednak tego brzasku, przez okalające go ciemności, było bardzo utrudnione.

Jeżeli ludzie mego pokolenia mieli jeszcze dokoła siebie chwilami zupełną pustkę, w której bez współczucia, mało komu potrzebni, bili się o twarde i ciężkie warunki życia — cóż mówić o tych pierwszych pionierach polskiej sztuki, którzy przedzierali się ze swemi pragnieniami i ideałami przez życie, po prostu jak przez las dziewiczy, lub bezludną pustynię. Szczęściem, że człowiek wtenczas jest za młody i tą siłą młodości, tą wiarą w bezwzględną prawdę i potrzebę tego, co ma dokonać, tak mądry, że nie psuje sobie życia rozmyślaniem nad podobnemi rzeczami. Młoda dusza nie schodzi nigdy do poziomu, na którym w sposób ponury i zgryźliwy uświadamia sobie nędzę. Jeżeli nędza nie zmoże zdrowia i nie zabije ciała, nie jest w stanie pokryć rdzą niechęci, goryczy i zwątpienia młodej i silnej duszy.

Kossak, po przyjeździe do Warszawy, został przez kogoś zaprowadzony do doktora Tryplina, autora nieporównanie naiwnych zmyślań, które jednak były wówczas z wielkim interesem czytane. Tam poznał się z Franciszkiem Kostrzewskim, a przez niego z całem

kółkiem młodych artystów, którzy tylko co opuścili Szkołę Sztuk pięknych.

W Warszawie, poraz pierwszy właściwie, wszedł Kossak w sferę życia wyłącznie artystyczną, sferę, mającą mnóstwo oryginalnych, własnych sposobów normowania wzajemnych stosunków, patrzenia na resztę świata, na cały filisterski kram drobiazgów życia, sferę, w której panuje nędza, traktowana z humorem, lub pogardą, i która ma swoją szczególną poezyę, dopóki nad nią unosi się najszczytniejsza zorza ludzkości — młodość.

Dziś istnienie sztuki i artystów jest do pewnego stopnia normalną składową częścią społecznych stosunków. Dziś społeczeństwo uświadamia sobie bardziej wartość dodatnią tej siły cywilizacyjnej, jaką ma w sobie sztuka, uświadamia i potrzebuje jej w życiu w znacznie większym stopniu. Życie też artystów poza pierwszemi latami pracy, w których dziś i jak dawniej panuje niepodzielnie nędza, staje się normalnem; prowadzą oni »produkcyę« obrazów, tak porządnie jak wytwórcy każdego innego przedmiotu handlu, mają »odbiorców«, znają się na akcyach i kuponach, nabywają dobra ziemskie, są dodatnim pierwiastkiem ekonomicznym, który nie ciężąc nikomu, z pełną kieszenią i sytem ciałem zajmuje szanowne miejsce między »zjadaczami chleba«. Mówię to bez żadnej ironii. Zamiłowanie pieniędzy nie przeszkodziło Rembrandtowi być wielkim malarzem, jak posiadanie bogactwa Rafaelowi i Tycyanowi być tem, czem są w sztuce. Rozstrzygającym czynnikiem jest tu, nie ilość bogactwa, tylko jakość człowieka, któremu się ono dostaje. Jak nędza prowadziła słabsze charaktery do poniżenia, przez przyjmowanie protekcyi, tak samo dobro-

byt prowadzi do zatycia w filisterstwie i marnem używaniu — jeżeli się dostaje ludziom marnym.

W czasach, kiedy Kossak przybył do Warszawy› a i długo potem jeszcze, było inaczej, niż dziś. Były to czasy *cyganeryi,* czasy, w których linia demarkacyjna między światem artystycznym, a filisterstwem, była tak wyraźną, że się zdawała przepaścią nie do zasypania kiedykolwiekbądź. Wtenczas jeszcze nietylko w sztuce miała być poezya i fantazya — samo życie artystyczne było poezyą, bajką lub awanturą i dziwactwem.

»Oj twarde to były, twarde lata tak od r. 1853 »poza 1855« — mówi Józef Kenig, naoczny świadek »tych lat i przyjaciel Kossaka (»Tygodnik Ilustrowany« »1889 r.) — »Kossak jednak nie tracił otuchy. I to mi- »nie — mawiał zawsze — trzeba tylko wytrwać, nie dać »się złamać; przed cierpliwością i pracą nawet dyabli »pierzchną... Szerment, bracie, pomyśl-no, jakby nam »sprokurować jaki serdelek na przekąskę; tyś na to »majster.—Szerment był to później dobrze znany znako- »mity pejzażysta, wówczas uczeń i famulus Kossaka. »I Szerment, praktyczniejszy od swego mistrza i bieglej- »szy w chodzeniu koło powszedniego chleba, zawsze »jakąś przekąskę upolował«.

»...Pisząc o tych czasach, mógłbym opowiedzieć »dzisiejszemu pokoleniu artystów, jaka to wówczas była »dola ich poprzedników, jak trudne życie. Wielka publi- »czność sztuki nie rozumiała, nie znała się, nie kochała »jej i nic nie kupowała. Tylko chwaliła lub ganiła na »wiarę, stosownie do tego, jak ktoś głośniej wywrze- »szczał pochwałę lub naganę. Zachowywała się, jak dziś. »Bardzo nieliczni prawdziwi miłośnicy sztuki nie miel. »pieniędzy. Posiadający pieniądze nie mieli zamiłowania

»Kupowała obrazy drobna garstka, prawie tych samych »nazwisk, co dziś kupujący. Nie było ani Towarzystw »sztuk pięknych, ani wystaw stałych, ani wreszcie pism »ilustrowanych, które wprawdzie nieraz sztukę i talent »wysokiego pokroju przyduszają i na karła przerabiają, »ale go przynajmniej od głodowej śmierci jako tako »chronią. Przed czterdziestu laty nie było nic, co pod»trzymuje, ale za to na wszystkie strony wyrastały dła»wiące siły«.

»Wytrzymano jednak«.

Kółko, do którego przystał Kossak, składało się z ludzi, od których też zaczyna się rzeczywisty, świadomy swojej odrębności rozwój polski sztuki.

Wojciech Gerson, Franciszek Kostrzewski, Józef Brodowski, Gierdziejewski, Cegliński, Szermentowski, Bakałowicz, Henryk Pillati, Sypniewski, oto nazwiska ludzi, którzy w chwili przybycia Kossaka do Warszawy rozpoczynają zawód artystyczny, pracują wśród ciężkich warunków, tworząc i sztukę i budząc jednocześnie zamiłowanie do niej wśród społeczeństwa; organizują oni materyalne warunki jej istnienia, zakładając w końcu *Towarzystwo zachęty sztuk pięknych,* które było stwierdzeniem zdobytego miejsca w społecznym ruchu.

Między tymi młodymi ludźmi były talenty pierwszorzędne: jak Gerson, Kostrzewski, Pillati Henryk, Szermentowski, Gierdziejewski, i inni, których twarde życie zmiotło, zanim zdołali się ostatecznie rozwinąć...

Towarzyską osią tego kółka był poczciwy pan Marcin Olszyński — nie malarz, nie rzeźbiarz, ale z dziejami sztuki polskiej związany nierozłącznie.

W roku 1850 zaczęli u niego się zbierać, oprócz wyżej wymienionych młodych malarzy, jeszcze Pecold,

Lerue, Dąbski, Majewski, rzeźbiarz Święcki i kilku innych. Zbierano się codziennie; bawiono się, rysując, rozmowa była ciągle, natychmiast ilustrowaną; krystalizowała się w kształt plastyczny, zanim jej słowa przebrzmiały i ścichły. Pan Marcin Olszyński ma album o ośmiuset stronicach, w którym jest przeszło 700 rysunków, akwareli i olejnych obrazków, nie licząc fotografii i wycinków z gazet. Jest to kronika pierwszych chwil istnienia polskiej sztuki — dokument wielkiej wartości dla poznania jej historyi. Oczywista rzecz, że Kossak ze swoją dobrą naturą, pogodą, jasnością, humorem, uprzejmością i koleżeństwem poczuł się odrazu między tą młodzieżą jak u siebie — niemniej przez nią był przyjęty z otwartemi ramionami i uznaniem dla jego bardziej już wyrobionego, samodzielnego talentu. Album zostało wzbogacone dwudziestoma przeszło rysunkami Kossaka, oprócz szeregu szkiców, w których żartuje z Kostrzewskiego — na co mu ten ostatni odpowiadał natychmiast, drwiąc karykaturą z Kossaka.

Około tego Albumu zbierała się i łączyła ta garstka artystów aż do roku 1862...

Pan Marcin Olszyński trwał jednak dalej na swojem stanowisku uprzejmego łącznika wszystkiego, co żyć zaczęło w owych początkach lat pięćdziesiątych. Raz przynajmniej do roku na św. Marcin gromadzili się u niego wszyscy dawni towarzysze malarze i literaci, schodziły się też szeregi młodszej generacyi, występujące kolejno w polskiej sztuce. Ponad niesłychanemi bateryami butelek, ponad ciągle świeżo stawianymi dymiącymi się półmiskami, wśród kłębów dymu, od południa do północy, unosił się gwar rozmów, w którym dźwięczały echa z przed kilkudziesięciu lat i świeże,

ledwie uświadomione hasła, tak jak siwe, przerzedzone czupryny jaśniały obok ciemnych głów, po nowoczesnemu przystrzyżonych... Ci, których brakło, gdyż byli gdzieindziej, albo też już poszli »tam« — patrzyli na ucztujących ze ścian obwieszonych szkicami. Gierdziejewski, kochający się w dyabłach, czarownicach, widmach, północy i — wódce; Pillati Henryk, którego dwa symboliczne obrazy, przedstawiające historyę młodości tych ludzi, którzy ucztowali za stołami pana Marcina, wisiały tuż nad ich głowami — i wielu innych, a z szafy wyglądała biała statuetka Kossaka w cylindrze na bakier, z wąsem do góry, szykowna i przesadnie elegancka, roboty Święckiego, który też za innymi poszedł »tam...«

Charakterystyczną cechą tego początku samodzielnego rozwoju naszej sztuki, jest brak w tej grupie młodych malarzy, którzy świeżo ukończyli szkołę — szkolarstwa. Odrazu zaznaczyły się wyraźne różnice temperamentów i upodobań i pozostały do ostatka wyraźne w ich dziełach. Nie wszyscy mieli równej miary talenty, lecz wszyscy prawie mieli silną indywidualność, która nie dała się zatrzeć, a jednocześnie wszyscy uświadamiali sobie swoją odrębność plemienną i wynikające stąd zagadnienia artystyczne i odrazu rzucili się do odtwarzania ziemi i ludzi, życia obecnego i przeszłości swojego kraju.

Kossak przyszedł pomiędzy nich już jako zdecydowany i określony charakter, a jednocześnie jako już samodzielny artysta, który żył bezpośrednio z naturą i potrafił umiejętnie i swobodnie używać artystycznych środków.

Jego umiejętność malowania akwarelą posłużyła

mu w Warszawie, do zdobywania środków życia dla siebie i dla innych.

»Dla kawałka prawie suchego chleba musiał retuszować liche fotografie niejakiego Gawartowskiego« — mówi Kenig.

Fotografie, które w owych czasach robiono, były rodzajem szkiców, wykonanych przy pomocy soczewki i chemicznego procesu. Dawały tylko cienie, to jest plamy czarne, i światła, to znaczy białe; resztę, półtony i wszelkie szczegóły kształtów dorabiało się ręcznie. Oprócz tak wykończonych portretów, publiczność żądała też fotografii kolorowanych.

Kloch, który zajmował się takiem kolorowaniem, poznawszy Kossaka, dobrego już akwarelistę, zaczął mu dawać robotę. Z czasem, jak mówi Marcin Olszyński, mieszkanie Kossaka zamieniło się w jakieś biuro kolorowania fotografii, w którem i Kloch już stale siedział i pracowało kilku innych, między którymi Szermentowski. Roboty było dużo, zarobek względnie niezły. Kossak ważniejsze roboty wykonywał sam, dozorując jednocześnie całego warsztatu. Takie zastosowanie narazie znalazł jeden z największych talentów naszej sztuki w stolicy kraju, w środowisku życia umysłowego. W tym, jak w wielu innych wypadkach nadzwyczajna czynność i rzutkość Kossaka, połączona z jego życzliwą i przyjacielską naturą, nietylko zapewniała jemu zarobek, ale pomagała innym, budziła dokoła życie i zamiłowanie do przedmiotu, którym się on zajmował.

Poza tem Kossak, o ile tylko mógł, nie przestawał pracować jako malarz. Robił, o ile się zdarzyły, portrety konne kobiet i mężczyzn, malował typy miejskie, komponował obrazy, przyczem nieustannie uczył się

i rozwijał, gdyż jego nauka była nieodłączna od życia i twórczości.

W owych też czasach i pod jego kierunkiem wykonano na zamówienie petersburskiego księgarza B. M. Wolffa rysunki do książki: *Plejada Polska,* a następnie Kossak zrobił ilustracye do *Pieśni o ziemi naszej,* które w bardzo zmanierowanych stalorytach wyszły u Żupańskiego w Poznaniu.

Nie zawsze świadectwo współczesnych i przyjaciół, lub kolegów, jest świadectwem pewnem. Opinie o ludziach załamują się pod bardzo różnymi kątami, oświetlają nieraz bardzo sprzecznymi promieniami życie, charakter i czyny danego człowieka. Czasem jednak pewne zdanie o kimś jest tak stale jednakiem, przez cały szereg lat i u rozmaitych ludzi, iż można mu ufać; zdanie takie jest jak wynik wielokrotnie powtórzonego, przez różnych eksperymentatorów, doświadczenia — możliwie bliskie prawdy.

Oto, co mówią o Kossaku różni ludzie, w różnych czasach, a zawsze przez lat pięćdziesiąt jednako.

Józef Kenig w »Tygodniku Ilustrowanym« z roku 1884 tak mówi o swojem poznaniu się z Kossakiem w r. 1842 (zostawiam tę datę, chociaż jest tu wyraźna pomyłka): »Jeżeli konie Kossaka nie rozbudziły we mnie »wówczas podziwu, tylko chłodne uznanie, za to osobi»stość mistrza (tego tytułu jeszcze u nas podówczas nie »rozdawano tak szczodrze, jak dzisiaj), podbiła nas zu»pełnie. Tak skończonej piękności męskiej, a przytem »tak charakterystycznej, tak oryginalnej, takiej jakiejś »odrębnej nie zdarzyło nam się spotkać. Pan Juliusz »był wówczas młodzieńcem wysmukłym, dobrego, ale »niezbyt wybujałego wzrostu, doskonale zbudowanym,

»o ruchach swobodnych i elastycznych, z bardzo gęstą, »ciemną czupryną, którą nosił strzyżoną dość krótko wbrew »warszawskim ówczesnym zwyczajom. Leciutki, puszysty »wąsik ledwo się zarysowywał, i nie zapowiadał wcale »owych sumiastych wąsów, zdobiących teraz tę twarz i dziś »jeszcze piękną, bo pełną charakteru. Obejście też młodego »artysty pełne uprzejmości, ale wskazujące obytego już »z dobrem towarzystwem człowieka, odznaczającego się »niezmierną skromnością, ale bez żadnej sztywności, je»dnało mu serce. W każdym razie zjednało mu serce »moje, i to na zawsze. Zdziwił mnie zwłaszcza, zaro»zumialca« — mówi dalej Kenig — »bo jak każdy młody, »a do tego początkujący dziennikarz, strasznie byłem »trapiony tą głupią przywarą — zdziwił mnie szacunek, »z jakim ten młodziutki i tak już wychwalany chłopiec »przemawiał o starszych w jego zawodzie, np. o Januarym Suchodolskim«.

Dalej cytuje zdanie jego o Kostrzewskim, które maluje całą jasność i prawość umysłu Kossaka. »Co za »ogromny talent! Zobaczysz, co on da, czem będzie, je»żeli... dotrzyma tego, co obiecuje... Kraj nasz nie zdo»był się jeszcze na podobną bystrość spostrzegawczą, »na podobną umiejętność chwytania i wypowiadania »charakterystyki, na podobną sztukę tworzenia typów. »Będzie on pierwszym u nas człowiekiem, który potrafi »krajowi doskonale o nim samym opowiadać, jak Te»nierzy czy Brouwerzy opowiadali Holendrom o Holen»drach. On sam nie wie, czem jest i lekceważy siebie. »A to szkoda. Bo gdyby wiedział co wart, gdyby się »odpowiednio cenił, troskliwiejby się pilnował«. I Kossak słusznie oceniał talent Kostrzewskiego i równie słusznie obawiał się, że może się zwichnąć...

Wojciech Gerson w tym samym numerze »Tygodnika Ilustrowanego« pisze, że Kossak, zostawszy członkiem Tow. zachęty sztuk pięknych — »zdrowymi, uczciwymi i szerokimi poglądami na życie sztuki i jej kierunek, pożytecznie się ogółowi zasłużył«. Dalej mówi, że przeniósłszy się do Krakowa, »wkrótce i tam ze swego zacnego, po bratersku zgodnego charakteru poznany i oceniony został«.

Ludwik Jenike, pisząc o udziale Kossaka w redakcyi »Tyg. Ilustr.« tak mówi: »Okazałej postawy, twa»rzy pełnej, ozdobionej wąsem zawiesistym, o rysach »regularnych, z wyrazem łagodnym, przypominającym »nieco oblicze Sobieskiego, 37-letni Juliusz był w owym »czasie, pod względem zewnętrznym postacią iście ty»pową. Charakteru przytem słodkiego, wylanego i za»wsze równego, z odcieniem mocno optymistycznym, »umiał sobie jednać ogólną sympatyę nietylko w gro»nie kolegów, lecz także w szerokich kołach towarzy»skich». Dalej, »jako dowód uczynności i dbałości Kossaka o popieranie każdego talentu«, przytacza zajęcie się jego uczniem drzeworytni, Kryńskim, który dzięki poparciu i pomocy Kossaka, mógł się dalej kształcić i był jednym ze zdolniejszych naszych rzeźbiarzy.

Z uwielbieniem i miłością mówi o nim Władysław Maleszewski w »Biesiadzie Literackiej«.

Zygmunt Sarnecki, w »Kuryerze Warszawskim«, pisze o Kossaku: »Tłem pięknego charakteru Juliusza »Kossaka była dobroć, nie zamącona nigdy ani krew»kością, ani drażliwością nerwową, ani broń Boże ża»dną brudną namiętnością. Zdrów i silny ciałem, zdrową »i silną miał duszę. Pół wieku blisko patrzyłem na ży»cie jego, płynące pełnym, wezbranym, a czystym, jak

»woda źródlana, strumieniem«. A dalej: »Chociaż wy-
»przedził bujny i wspaniały rozkwit polskiego malar-
»stwa, cieszył się niewymownie późniejszym jego wzro-
»stem i rozwojem. Każdy nowy talent, nie bacząc na to,
»że mu od ust odejmował kawał powszedniego chleba,
»tak ciężko i skąpo zdobywanego u nas artystyczną
«pracą, budził w nim nie zawiść, lecz radość i dumę».

»Najżyczliwszym, najuprzejmiejszym aplauzem witał
»tryumfy: Grottgera, Matejki, Gierymskiego, Brandta,
»Chełmońskiego, Siemiradzkiego i tylu innych. Każdy
»młody mógł liczyć zawsze na jego pomoc i popar-
»cie«.

»Wszystkiem, co umiał i wiedział, co posiadał
»i czem rozporządzał, dzielił się po bratersku, nie obra-
»żając nigdy niczyjej miłości własnej, nie stawiając się
»względem protegowanego na wyżynach profesorskich,
»lub na tronie dobroczyńcy, lecz traktując go zawsze
»jak równego sobie«.

»Gdym zwrócił na to kiedyś uwagę, rzekł skro-
»mnie: — »Widzisz, mój stary, chleba i dobrej rady
»nigdy szczędzić nie należy, bo tylko tym sposobem mo-
»żesz spłacić dług, jaki zaciągnąłeś u tych, którzy cie-
»bie karmili i uczyli. Trzeba to jednak czynić uprzejmie,
»delikatnie, żeby jaki taki nie spostrzegł się, że chcesz
»burmistrzować i nad nim przewodzić«.

»Tym, co go uczyli, jakże sam był wdzięczny!«

Podpisany gwiazdką autor wspomnienia o Kossaku
w »Łowcu« z marca 1899 r. pisze: »Cóż to był za miły
»towarzysz, strzelby nie brał ze sobą (w tem się autor
»chyba myli, gdyż Kossak sam siebie rysuje ze strzelbą
»na tych polowaniach), ale do wszystkiego należał, na
»najwyższe połoniny się drapał, przez dziewicze knieje,

»gdzie siekierą czasem trzeba było drogę sobie toro-
»wać, przechodził. Wszystko mu było dobre, wszystko
»go interesowało, wszystko widział i wszystko w tej
»zacnej i kochanej swej głowie notował. A ten humor
»złoty! biada strzelcowi, co kozę ustrzelił, albo do nie-
»dźwiedzia spudłował. Lepiejby sforami dostać, niż przy
»Kossaku podobnie się spisać. W jednej chwili rzecz
»uwieczniona *ad aeternam rei memoriam*, ku radości
»wszystkich i delikwenta także, bo dla niego rysunek«.

Przytoczyłem te zdania ludzi różnych, zdania, w których się streszcza pogląd na całkowite życie Kossaka, na jego charakter i które wymownie wyrażają tę dobroć i jasność, jaka z niego dokoła promieniowała, do końca życia.

W roku 1865 Kossak się ożenił z panną Zofią Gałczyńską i w tymże roku na jesieni oboje wyjechali do Paryża.

Dawne marzenia spełniały się.—Kossak dostał się do tego ogniska artystycznego, do którego dziś i dawniej ciągnie wszystkich fałszywe wyobrażenie, że gdzieś w Paryżu, Rzymie, czy Monachium są jakieś szczególne warunki rozwoju talentu, że jest coś, co jakby niezależnie od własnych przymiotów i pracy, wydobywa z człowieka jakiś wyższy stopień doskonałości. Prawda, że wskutek powszechności tego złudzenia, w miastach tych wytwarzają się pewne ułatwienia praktyczne: łatwiej o modela, o pracownię, czasem o zarobek, ale też to i wszystko, co dodatniego się »za granicą« znajduje. W gruncie jednak rzeczy, uczyć się można z równym skutkiem w najbardziej zapadłym zakątku własnego kraju. Wszędzie, gdzie jest światło, jest główny

warunek nauki malarstwa. Ludzie tego jeszcze na ogół nie uświadamiają dobrze, do jakiego stopnia nauka szkolna jest zawadą dla każdego talentu, obdarzonego jaką taką indywidualnością. Fałszywe pojęcie, że istnieje jakaś *technika*, od której zależy mistrzowstwo, i że ta technika jest jednaką dla wszystkich talentów i indywidualności, jest w znacznej mierze przyczyną tych wędrówek »za granicę«, tych marzeń o wyjeździe »do Paryża«. Charakterystycznem jest, iż podczas kiedy zewsząd wędrują tam czciciele sztuki, jednocześnie tacy: Corot, Millet, Daubigny i tylu innych ucieka z Paryża do małych wsi okolicznych, mieszka w chatach chłopskich i żyje tak, jak gdyby ognisko sztuki było gdzieś w cieniu starych dębów Fontainebleau, na polach Barbison, wśród opłotków Auvers, wśród wierzb pochylonych nad Sekwaną i trzcin Oise'y. Herkomer ucieka z Londynu do małego miasteczka, czy wsi *Bushey* i tworzy tam ognisko oryginalnego i wielostronnego ruchu artystycznego, który dotyka malarstwa, rzeźby i teatru. Dzięki temu, pejzażyści francuzcy występują w sztuce, jako nowatorowie i reformatorowie, wprowadzają do niej świeżą, w bezpośrednim stosunku poznaną naturę, wyrażają swoją duszę w sposób szczególny, indywidualny, podczas kiedy napływowa ludność początkujących artystów ściera z siebie piętna rodzime, oryginalne i rozpływa się w płaskich komunałach.

Nie uczniom, nie początkującym należy jechać do Paryża, lub Monachium. Jeżeli już komu za ciasno, lub za głodno w domu, lub jeżeli chce widzieć, co się gdzieindziej robi, niech jedzie za granicę, jako artysta, który już samodzielnie włada swymi środkami artystycznymi, który patrząc na cudzą pracę, lub dostając się w silny

ruch artystyczny, w kierunku jak zwykle jednostronnym, zdoła uświadomić siebie i swój do tego ruchu stosunek; zdoła nauczyć się czegoś od *sztuki,* nie zatracając tego, co się nauczył od natury, co jest najważniejsze w kształceniu się. Chęć jednak tego »wyjazdu za granicę« staje się często tak dręczącym stanem psychicznym, że człowiek musi iść za tem pragnieniem, ponieważ ogarnięty niem, nie jest w stanie dojrzeć dokoła siebie w domu nic, coby mu się wydawało interesującem i pożytecznem dla jego nauki. Przytem Paryż zdaleka wydaje się małym, a człowiek sam sobie wielkim; zdaje mu się, że wypełni sobą to potworne rojowisko ludzkie. Tymczasem, przybywszy tam, gubi się w tłumie, schodzi w ostatnie szeregi pracowników, i widzi tylko tyle nieba, ile go przeziera z pomiędzy dachów w jego quartier; przechodzi nędzę, taką samą, jak w domu i ucząc się w jakiejś prywatnej akademii, lub w szkole sztuk pięknych, zdobywa taką samą naukę szkolną, ograniczoną, którą, zostawszy samodzielnym malarzem, musi z gruntu przewrócić i zmienić, gdyż jest ona tylko ciasną rutyną, nie przystosowaną do jego indywidualności. Co do emigracyi samodzielnych talentów, to przynosi ona wprawdzie czasem pożytek jednostce, gdyż na wielkiem targowisku wszechświatowem łatwiej jest, zwłaszcza ludziom oryginalnym, znaleźć i czcicieli i dobrobyt, społecznie jednak emigracya taka jest szkodliwą. Zabiera ona społeczeństwu to, co stanowi istotny pożytek istnienia sztuki, pozbawia je możności doznawania wrażeń artystycznych, każe zadawalniać się na wiarę reklamy, kuponami od sławy swoich talentów, a podnosząc interes zagranicznych ognisk

sztuki, przenosi do nich wszystkie dodatnie dla społeczeństwa skutki jej powstania i rozwoju.

Kossak nie zatracił w Paryżu, ani swojej oryginalności artystycznej, ani swojej odrębności narodowej. Przyjechał on tam, jako świadoma siebie indywidualność, z ustalonemi i określonemi dążeniami. Nie roztopił się w obcej sferze stosunków, owszem, starał się na bruk paryzki przenieść, choć mały promień tej ziemi, do której był tak bardzo przywiązany.

Kiedy dwaj synkowie państwa Kossaków zaczęli wychodzić na miasto, publiczność paryzka z ciekawością przyglądała się dwom małym krakusom, błyszczącym kółkami pasów, jaśniejącym białością sukmanek; niemniejszy podziw budziła na placu Inwalidów niańka w malowniczym stroju kujawskich chłopek.

Główną siłą, przyciągającą Kossaka do Paryża, był zapewne Horacy Vernet — niezależnie od tego powszechnego uroku i pociągu, jaki Paryż wogóle miał i ma dla artystów. Z Vernetem łączyła go pewna wspólna strona upodobań: koń i bitwa. Imię Vernetów zresztą, było u nas bardzo popularne, gdyż przed Horacym już, większego talentu i temperamentu Karol Vernet napełniał dusze naszych koniarzy radością, swemi ognistemi arabami, a Horacy, ilustrator niezgasłej jeszcze legendy napoleońskiej, której byliśmy jednym z najświetniejszych promieni, był u nas prawie za swego uważany. Poznanie z Vernetem ułatwiła Kossakowi księżna Marcelina Czartoryska. Vernet przyjął Kossaka bardzo życzliwie, ale szkoły swojej nie miał, a zapytany, do kogo należy się udać po naukę, odrzekł:

— »Do nikogo«. — Observer la nature et produire, »voila l'école qu'il vous faut. Je n'ai rien á vous appren-

»dre. Du reste, je descends - vous montez, et vous irez »loin« — i dodał z poczuciem wartości i powagi swego zdania: — »C'est moi qui vous le dit«. Zdanie to było słuszne, rada najmędrsza, jaką można było dać Kossakowi. Zresztą Kossak miał większy talent i bujniejszy temperament od Verneta; głębsze poczucie prawdy, jaśniejszą i ściślejszą obserwacyę i przeszedł już najlepszą szkołę tworzenia pod bezpośredniem wrażeniem natury — życia.

W pierwszym roku pobytu w Paryżu, Kossak kopiował w Luwrze konie Géricault, pejzaże Ruysdala, skopiował Maryą Medicis na koniu z jej apoteezy, malowanej przez Rubensa, kopiował też obrazy Troyona. Wieczorami chodził rysować modele z natury do którejś ze szkół prywatnych. W r. 1857 pracował jakiś czas razem z Gersonem, Pillatim, Tepą, Sypniewskim, w pracowni, urządzonej przez Gersona. Zresztą, uczył się po swojemu, rysując w koszarach, na placach musztry, na ulicy; robiąc studya w rzeźni nad zabitemi końmi. Wisiał nieustannie u okna swojej pracowni, gdzie z czwartego piętra rozlegał się szeroki widok na ogrody i wielki obszar nieba, które Kossak ciągle »łapał«, notując wszelkie zmiany kształtu, barw, światła na obłokach. Jak dawniej na stepach Ukrainy i wśród jarów Podola, tak dziś na paryzkim bruku, Kossak, przedewszystkiem uczył się, obserwując bez wytchnienia, w każdej chwili życie, — od lotu jaskółek do postaci starych weteranów »nieprzebrzmiałej chwały«. Generał Dembiński, Wysocki, Seweryn Gałęzowski i cały zastęp młodszych, »jak bajeczne żurawie na dzikim ostrowie, znosili słowo po słowie«, którem się żywiła wyobraźnia Kossaka i krzepił jego talent.

Naturalnie, tu, jak gdzieindziej, Kossak żył w dobrych, serdecznych stosunkach koleżeńskich z całą młodzieżą polską, która tak, jak on, przybywała do Paryża po mądrość, której w kraju uczył każdy obłok, przeglądający się w wodach jaziora, każda sosna, szumiąca nad piaskami...

W r. 1856, oprócz Kossaka, mieszkali w Paryżu Rodakowski, Kapliński, Tepa, Chlebowski, Straszyński i inni. Namówił ich Kossak, żeby wysłali do Warszawy swoje obrazy. Szukali potem po gazetach warszawskich jakiejś o nich wzmianki, nie znajdując żadnej, a czytając natomiast ogromne artykuły o orkiestrze Bilsego, któryś z nich, pół żartem, robił wyrzuty Kossakowi. Kossak radził w odpowiedzi, żeby cała kolonia utworzyła orkiestrę, którą też zaraz naszkicował. Rodakowski gra na wiolonczeli, Kapliński, malarz i poeta, na arfie, Tepa, który świeżo wrócił z podróży na Wschód, w fezie na głowie, uderza w tam-tam, wszyscy, aż do modela kręcącego katarynkę, grają na różnych, symbolizujących pewne przymioty każdego, instrumentach. Na półce biust Delacroix ma wbity kapelusz na oczy, a Ingres tonie w kupach papieru — natomiast głowa Kątskiego uwieńczona laurami wznosi się na postumencie.

W anegdocie tej tkwi potwierdzenie faktu, że powstanie sztuki u nas nie było wynikiem odpowiedniego stanu społeczeństwa, tylko było ochotniczą wyprawą jednostek, które różne bliższe, osobistsze wpływy, wywabiły na pole artystycznej pracy; jednostek, które swoje zamiłowanie do sztuki społeczeństwu narzuciły; wartością swoich talentów, siłą przekonania, wytrwałością, a w znacznej mierze sławą, zdobywaną za granicą,

wytworzyły te warunki, w których następne pokolenie rzeczywiście znalazło przyjaźniejszą atmosferę.

W r. 1861 Kossak wraca do Warszawy, a w 1862 roku obejmuje kierownictwo »Tygodnika Ilustrowanego«. Przeglądając roczniki tego pisma z owych czasów, ma się wrażenie, jak gdyby jakieś smugi światła błyszczały tam, gdzie się spotyka rysunek Kossaka. Jego niepohamowana czynność, inteligencya, talent, jego wpływ budzący i ożywiający udziela się zresztą wszystkim pracownikom. A przytem, dla ilustracyi, co za nabytek taki niezmordowany, obdarzony niewyczerpaną pomysłowością pracownik! Rysunki do powieści i poezyi, studya nad archeologią, do której tak wielkie zamiłowanie było w społeczeństwie, ilustracye bieżących wypadków, portrety, mody, karykatury, wszystko sypało się z pod ołówka Kossaka z niesłychaną rozrzutnością — a zawsze z talentem i porywającem życiem. Kossak nie potrafił źle i niedołężnie rysować. Czujna, zawsze obudzona, świeża i młoda wyobraźnia kieruje każdem pociągnięciem pędzla i kreską ołówka. Oprócz obrazów, które jednocześnie maluje, tworzy on takie arcydzieła, jak *Rok Myśliwca* i *Pamiętniki starającego się* i rozpoczyna pracę nad *Panem Tadeuszem*. Przelewa się on przez brzegi pisma, stać go na ilustrowanie wszystkiego, co się dokoła znalazło do ozdobienia. »Przyjaciel Dzieci« drukuje jego rysunki do *Gabryela Hołubka*, ilustracye do historyi polskiej; cieszy i rozwija wyobraźnię dzieci iskrami talentu Kossaka.

To był bezpośredni wynik jego talentu i indywidualności, lecz poza tem wpływał on na innych, pomagał do wytworzenia i rozwinięcia się tak ważnego skła-

dowego pierwiastka ilustracyi, jak drzeworytnictwo. »Tygodnik Ilustrowany« założono, sprowadzając kilku drzeworytników Niemców z Lipska, Francuza De la Haye i Czecha Pokornego, przy nich zaczęli pracować nasi, jak: Styfi, Regulski, Gorazdowski, Szybeler i inni, których niejedną świetną pracę, dziś się z podziwem i żalem ogląda — z żalem, gdyż trzeba to wyznać, ilustracya u nas cofnęła się straszliwie.

Drzeworytnictwo upadło wskutek wynalezienia nowych, tańszych sposobów reprodukcyi i wskutek taniości, z jaką się kupują galwanotypy zagraniczne, a artystyczna strona ilustracyi nie nosi żadnego charakteru, nie wyraża żadnej indywidualności, nie przedstawia żadnego dążenia. Jest lepszy papier, lepsza farba drukarska, więcej prenumeratorów, ale niema duszy, niema temperamentu i talentu ilustracyjnego. To też lepszy druk i papier »Tygodnika« nie jest w stanie zrównoważyć tego blasku talentu, jaki bije z dawnych, Kossakowskich roczników. Dzisiejszy »Przyjaciel Dzieci« jest niezdarną płachtą w porównaniu z latami 1861—1862. Stare roczniki tych pism, na swoich zżółkłych kartach zachowały blask tej zorzy młodej i silnej, poczynającej żyć sztuki polskiej, na dzisiejszych widać łataninę i staranie o taniość.

Nie trzeba myśleć, że wtenczas, lub trochę później, wydawca marzył o zapłaceniu drogo i sprzedaniu tanio — nie, bynajmniej! Była w nim jednak jakaś kropla fantazyi. Nie płacił on za niebo, jeżeli go było, według jego zdania, za dużo, posądzając, że w tem jest nie interes artystyczny, tylko pułapka na jego kieszeń, lecz poddawał się wpływom takiego Kossaka, była

w nim pewna naiwność, dzięki której unosił się i zapominał — choćby czasem, przy butelce...

Wracając do drzeworytnictwa, Kossak usilnie się starał dopomódz poczynającym pracownikom, uczył ich rysować, korygował odbitki, poddawał pomysły techniczne i cały swój zasób świeżej i bystrej inteligencyi wkładał w wszechstronny rozwój pisma. Olbrzymia ta działalność nie przeszkodziła mu stworzyć tak świetnych obrazów, jak *Stado Mohorta, Jarmark w Habelswerdzie* i tylu innych. Zdrów, silny, obdarzony przyrodzoną pogodą i jasnością ducha, której nic nie mogło zamącić, dźwigał on z lekkością i pracę nadmierną i nie jedną biedę, nie jeden ciężar materyalny, który nań spadał wskutek wikłania się życiowych stosunków.

Potrzeba pracowania i na siebie i dla dopomożenia innym, przy małej zapłacie, jaka wówczas przypadała za dzieło sztuki, zmuszały Kossaka do rozdrabniania talentu; musiał on tworzyć i bez wytchnienia artyzmem zarabiać, żeby podołać wszystkim wydatkom, które wzrastały wskutek jego uczynności i dobroci. Ponieważ jednak w ostatecznym rachunku jego życia, to rozdrabnianie znać tylko w małym stopniu, ponieważ w tej niezmiernej ilości jego świetnych prac, tak mało się znajdzie takich, o których można powiedzieć, że lepiej, żeby ich nie było, można z całą słusznością twierdzić, że Kossak miał siłę ponad to wszystko, że się w żadnym razie nie poddał i sztukę swoją trzymał zawsze na najwyższym, na jaki go stać było, poziomie.

Kossak nie był ani odludkiem z przekonania, ani też nie był nim z usposobienia, jedną z tych natur samotnych, oddzielonych od tłumnego życia, jakiemiś szczególnemi przymiotami duszy. Przeciwnie, był on

naturą udzielającą się, towarzyską i chętnie biorącą udział w życiu zbiorowem. Po powrocie też z Paryża, zastawszy zorganizowane już Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, przystał do niego i bardzo czynnie, gorliwie i pożytecznie w niem pracował.

Kiedy, przy końcu lat sześćdziesiątych, Kossak przeniósł się do Krakowa, zostawiał za sobą w Warszawie niezatarte zasługi dla naszej sztuki. Praca zbiorowa, właściwie tylko w zastosowaniu do zagadnień materyalnych, funkcyonuje równomiernie i stale. W sferze umysłowej, bez ciągłego, czynnego udziału jednostki, która daną pracę zainicyowała, która stworzyła i jej ideę i formę, praca ta trwać długo nie może. Rozpęd, jakiego przy Kossaku nabrało ilustratorstwo u nas, trwał jakiś czas i wydał dużo rzeczy godnych podziwu, lecz ostatecznie ustał zupełnie.

Ale wpływ Kossaka sięgał głębiej i szerzej. Jego owoczesna działalność w Warszawie wywarła wpływ na całe pokolenie artystów. Kossak oddziałał na nich, nie tworząc szkoły manierystów i naśladowców, tylko budząc to wszechstronne zamiłowanie do natury, wskazując całą różnorodność zjawisk, które były tuż pod ręką, wartych poznania i odtworzenia; swoją prostotą i swobodą tworzenia, zbliżając i sztukę i naturę do młodych umysłów, w których się tliła iskierka artyzmu. Kossak, porywającem życiem swoich obrazów, budził talenty; przed dziecinną wyobraźnią, jego rysunek zjawiał się w błyskawicznym blasku i rozświetlał na wszystkie strony dalekie widnokręgi.

Dwadzieścia kilka lat przeżytych w Krakowie, przeszły dla Kossaka w wytężonej pracy. Niezmordowana, niewyczerpana twórczość, ani na chwilę, nie ustawała.

Lata, od połowy siedmdziesiątego do końca ośmdziesiątego roku, są też czasem powstania najświetniejszych kompozycyi, rzeczy zdumiewająco żywych, charakterystycznych i różnorodnych.

W roku 72—73 był Kossak w Monachium, gdzie pracował razem z Józefem Brandtem, z którym łączyła go dawna, dobra i do końca życia niezamącona przyjaźń...

Wartość talentu pozostaje niezmienną bez względu na to, czy on jest, lub nie jest słusznie i sprawiedliwie oceniony.

Upodobania tłumów zmieniają się, i ktoś, do niedawna czczony, może naraz pójść w zapomnienie; mogą wystąpić nowe indywidualności, wytworzyć nowe gusta i odwrócić interes tłumów, a nawet znawców i krytyki od pewnych dzieł i imion. Odbić się to może na materyalnych warunkach życia danego artysty, na jego stanie psychicznym, więc i na jego twórczości, jeżeli się przypuści w nim temperament zgryźliwy, pesymistyczny lub skłonność do zawiści. W świecie artystycznym, jak w każdej innej sferze, w której stykają się ludzkie egoizmy, dążące do jednego celu, zawiść nie jest objawem rzadkim, lecz nie jest też prawidłem. W czasach tak silnego wrzenia artystycznego życia i ścierania się tej miary ludzi, jakich wydawały Włochy czasów *Odrodzenia,* rywalizacya artystów rozstrzygała się ostrzem szpady, albo trucizną. Ribeira wysyłał swoich uczniów do bram Neapolu, których bronili oni szpadami i sztyletami, przed możliwem wtargnięciem jakiegoś nowego talentu. Śmierć Domenichina przypi-

sują truciźnie, zadanej przez Ribeirę, na wiadomość, że Domenichino wybiera się do Neapolu.

Z Kossakiem różnie się działo w jego stosunku do publiczności, nigdy jednak, zwykłe na targowicy ludzkiej próżności, niepowodzenia, nie zachwiały pogody jego umysłu, nie obudziły w nim zawiści do tych, którym się lepiej wiodło. Był on wyższym ponadto.

Zawiść, chęć zabrania wszystkiego: sławy, bogactwa, miłości ludzkiej dla siebie, są usposobieniami wrodzonemi. Młodość, ze swojem szerokiem tchnieniem, ze swoją zdolnością do współczucia, potrzebą wspólności pożycia, skłonnością do zachwytu i radości, hamuje takie złe instynkty; z czasem jednak egoistyczna rozwaga i poczucie własnego interesu bierze górę i ludzie poddają się manii posiadania, od której do zawiści krok jeden. Kossak do ostatniego tchnienia był człowiekiem, którego powodzenie ludzkie cieszyło, którego zmniejszenie powodzenia własnego nie napełniało goryczą, niechęcią i zgryźliwością. Trzeba zresztą przyznać, że dziś częściej tacy ludzie zdarzają się między artystami, niż się na ogół zdaje; pomimo, że cały system uczenia, oparty na współzawodnictwie, na konkursach, medalach i stypendyach, wpływa na rozbudzanie drażliwej próżności, na wszczepianie niskiego uczucia zawistnego mierzenia swojej wartości, nie jakimś ideałem artystycznym, tylko ilością i jakością zostawionych za sobą kolegów, lub wysokością nagród i zapłaty branej za obrazy lub rzeźby.

Z początku miał Kossak wielkie powodzenie w Krakowie; następnie, czy wskutek tego, że w mieście tak małem, jak Kraków, indywidualność i sława Matejki przesłaniała wszystko inne, czy wskutek rozwinięcia się

innych gustów, czy też w następstwie jakichś wpływów i stosunków towarzyskich, dokoła Kossaka robiła się pewna próżnia. Kossak, który stale, wobec wszelkich takich, lub innych trosk i bied, zwykł był mawiać: »Abyśmy tylko byli zdrowi...« jakkolwiek odczuwał to, zwłaszcza tam, gdzie go spotkała przykrość od ludzi, na których liczył — nie wpadł jednak w żaden stan drażliwości i nie stracił nic ani na energii w pracy, ani też z jego obrazów nie ubyło nic z tej młodej, jasnej, gwałtownej siły życia.

Był on przez długi szereg lat prezesem Koła literacko-artystycznego, które zresztą miało tylko tytuł tak wyspecyalizowany, a właściwie było miejscem zabawy, dostępnem dla wszystkich, klubem, w którym literaci i artyści stanowili mniejszość. Takt, uprzejmość, prostota i sama postać prezesa, poważna bez pedanteryi i napuszoności, była ozdobą zebrań i uroczystych posiedzeń w czasie jakichś zjazdów, lub przyjmowania wybitniejszych gości.

Osoby, otaczające człowieka, mniej, lub więcej sławnego, lub utalentowanego, mają nieraz więcej próżności i drażliwości, więcej wymagań od życia i ludzi — niż on sam. Cierpią i martwią się o każdą rzeczywistą, czy urojoną krzywdę, o brak uznania, o małą ocenę materyalną jego pracy, o niedość szacunku, z jakim ktoś się o nim wyraża i tym podobne, podczas, kiedy on sam, zatopiony w sztuce, która mu daje tyle radości, nie odczuwa tego, i nie chce o tem wszystkiem nic wiedzieć. Kiedy Kossakowi powtórzono lekceważące zdanie jakiegoś pana, który dzień przedtem był u Kossaka i udawał, że się zachwyca jego pracami, Kossak

tylko się zaśmiał i powiedział, że zdanie tego pana jest bardzo słuszne.

Mniej ceniony w samym Krakowie, nie przestał Kossak mieć uroku dla reszty społeczeństwa, jak nie przestawali go wyzyskiwać wiedeńscy handlarze obrazów. Kiedy zwracano uwagę Kossaka na zbyt wielkie zarobki, jakie ci handlarze mają w stosunku do tego, co on sam zarabia: — »Owszem, odrzekł, niech zarabiają, mnie to bardzo cieszy, a ja więcej brać nie mogę, bo to więcej nie warte«.

Przypomina się Corot, którego również przyjaciele namawiali, żeby podniósł niemożliwie niskie ceny, jakie mu płacono, na co Corot odpowiedział: »Ja mam taką radość z tego, że maluję, że jak mi kto jeszcze do tego dołoży kilka franków, czuję, że mi się to już nie należy, zdaje mi się, żem go skrzywdził«.

Ludzie tacy są nie do zgryzienia przez życie; nie może ono ich obedrzeć z pogody duszy, która jest jedynym środkiem wydobycia choćby małej iskierki szczęścia z nędznej ludzkiej doli.

Kossak, poza tem, co jako skończone obrazy widziała publiczność na wystawach, bez wytchnienia pracował, robiąc ciągle studya, notatki, notując z pamięci wrażenia i widziane charakterystyczne typy ludzi i koni, sypiąc setkami szkice, którymi obdarzał każdego, kto okazał chęć dostania. Był on radością tego gatunku ludzi, których Francuzi nazywają »dżumą pracownianą«. Łagodny, grzeczny, uprzejmy, znosił cierpliwie i pobłażliwie natrętów, którzy wchodzą do pracowni, jak do menażeryi, przyglądając się malarzowi, jak małpie, chrupiącej orzechy, nie bacząc na to, że pracownia jest miejscem pracy, pracy szczególnej, wymagającej cią-

głego utrzymania umysłu w jakimś stanie podniecenia, skoncentrowania władz psychicznych, jasności pamięci, skupienia uwagi myśli na rzeczach, lub uświadomienia uczuć, które z panem opowiadającym miejskie plotki nie mają nic wspólnego... Kossak tolerował takich towarzyszy pracy z pobłażliwością niczem nie zachwianą, skwapliwie też ofiarowywał szkice tym, którzy prosili: »O parę kresek i podpis do albumu«.

Poza bezwzględną artystyczną wartością prac Kossaka, leżał w nich, wskutek ich bezpośredniego związku z życiem naszej ziemi, urok osobisty dla ludzi, którzy w nich znajdowali, bądź upostaciowanie swoich tradycyi rodzinnych, bądź odtworzenie ludzi i rzeczy, a szczególniej koni, nadewszystko umiłowanych. Jak dalece Kossak ściśle obserwował i odtwarzał życie i charakter takich ulubieńców, jaką radość sprawiało w wiejskim dworze zjawienie się obrazu Kossaka, maluje dostatecznie następny list, będący tem cenniejszem świadectwem, iż nie jest wprost do Kossaka pisany.

»Kochany Julku!

»Uzupełniam, co z powodu pośpiechu arendarza zamilczałem:

»*Olbrzymią przyjemność mi sprawiłeś.* Raz, posiadać podobne dzieło sztuki w domu — powtóre konie swego chowu, *a tak* oddane!!!

»Bo najwybredniejszy badacz i krytyk musi przyznać: *Nic na włos ani ujął, ani dodał!!!* W tym właśnie *tkwi cała wartość* tego obrazu dla mnie *w szczególności!!!*

»Prócz wdzięczności dla Ciebie, takbym rad i Kos-

sakowi udzielić: *Jak jestem zachwycony i przepełniony ekstazą!* Jakąż pracę on sobie zadał! *Co za wykończenie w każdem odcieniu!*

»Ja, który *każdy włosek* tych koni znam, dopiero *oceniam to.*

»Nic mi nie pozostaje, jak *delektować się nad* tym obrazem. Właśnie zamówiłem sztalugę, aby go ustawić«.

Wykrzykniki i podkreślenia są autora listu i dobitnie malują tę serdeczną osobistą sympatyę, jaka zawiązywała się między malarzem, między sztuką, a tą publicznością. Cóż może człowiek bardziej lepszego dać ludziom, nad taką chwilę radości. Ktoś inny pisze wprost do Kossaka:

»Szanowny Panie Dobrodzieju!

»Jestem we władaniu dwóch pańskich aquarel i dumnym, że je posiadam — tak bowiem szczytnie przedstawiają, w pańskiej genialnej pracy ten zgasły typ starego polskiego wojaka i niezmordowanego myśliwca, którego mój dziad wybitnym był przedstawicielem, wśród wiejskich zaciszy kochanej naszej Litwy. Winienem więc szanownemu Panu najserdeczniejsze podziękowanie, nietylko jako miłośnik sztuki, lecz również jako i wnuk Pułkownika«.

W jeszcze innym wypadku, ktoś dziękując za już wykonane obrazy, z historyi wojennej jego przodków, pisze:

»*Nowe dwa obrazy,* o których jeszcze pomówimy, albo ja napiszę, *proszę namalować;* ośmieliłbym się je-

dnak prosić przy tych *złych czasach dla gospodarzy,* przy wielkich ciężarach, jakie mam, przyjąć cenę 650 złp. *sześćset pięćdziesiąt* złp. w. a. — którą po połowie za każdy obraz zapłacę«.

»Proszę mi darować, że wobec *takiego artysty,* tak *szlachetnego męża,* śmiem się targować. Ale wolę ten *zarzut przyjąć na siebie,* niż odmówić sobie tej przyjemności: mieć jeszcze dwa obrazy od *Juliusza Kossaka!!!*»

Nie wiem na pewno, czy Kossak przystał, czy nie, na tę propozycyę, sądzę jednak, że on, który wobec targujących się miał zwyczaj mawiać: »Wszakże do wójta nie pójdziemy« i ustępować, i w tym wypadku uczynił zadość gorącemu, a przyciśniętemu »złymi czasami« wielbicielowi swego talentu i miłośnikowi własnych rodzinnych tradycyi.

Listy te, z ich *»arendarzem«*, *»złemi czasami dla gospodarzy«*, tak charakterystyczne dla sfery, z której wyszły, nie mogą być oczywiście, brane za miarę wartości artyzmu Kossaka, dowodzą one jednak, jak dalece sztuka ta była bezpośrednio związana z życiem wsi polskiej, dowodzą, że życie to wyobrażała z siłą i prawdą czyniącą z niej zwierciadło, w którem ludzie przeglądali się do dna dusz swoich. Pośrednio więc i ten sąd szlachecki o Kossaku jest również stwierdzeniem siły jego talentu.

Kossak był dobrym kolegą, stałym i wiernym przyjacielem i dobre stosunki, zawiązane w młodości, pozostały mu do końca życia świeże i niezszargane. Z rodziną Dzieduszyckich łączyła go zawsze przyjaźń,

wdzięczność i zamiłowanie artysty do sfery, z której czerpała jego wyobraźnia najżywsze i najpiękniejsze wrażenia, po której zostały wspomnienia najlepsze i najbliższe.

Oto list jednego z najzasłużeńszych obywateli kraju, pisany do Kossaka, a zdradzający charakter ich wzajemnych stosunków:

»Kochany panie Juliuszu!

»Wczoraj wieczór wręczyli mi Tepa i Młodnicki prześliczne Album z napisem Wł. Dzied. Malarze Polscy. Wiem, żeś Pan jednym z najgłówniejszych sprawców tego. Podziękować Panom i Panu nie potrafię. Przywiązanie moje do sztuki polskiej, do wszystkiego, co nasze, swojskie, rodzime uznaliście Panowie sercem, ale przeceniliście o wiele działalność moją w tym względzie. Za to więc serce Wasze dla mnie i za prześliczne *klacze*, a takie nasze, i za *Ostatniego przyjaciela,* a najwiecej za pamięć tak serdeczną o mnie, przyjmcie takie nasze stare, a z głębi duszy wypowiedziane: Panie Boże zapłać.

Stary przyjaciel
Włodzimierz Dzieduszycki.

Lwów 25 Grud. 1880«.

Łagodny i zgodny Kossak tam, gdzie chodziło o jego sprawy osobiste, w rzeczach zasadniczych miał zdanie określone, swoje, którego bronił mówiąc szczerze to, co myślał w formie grzecznej, ale stanowczej. Dzięki temu usunięto go kiedyś z Komitetu Tow. P.

S. P., motywując krok ten tem, że wiek jego nie pozwala mu iść z duchem czasu i t. d. Kiedy, w lat kilka poźniej, znowu wezwano go do przyjęcia udziału w komisyi rozpoznawczej, Kossak odpowiedział, że przez ubiegłe sześć lat, nietylko nie odmłodniał, ale przeciwnie, bardziej się jeszcze zestarzał i tem mniej jest zdołen ocenić nowe kierunki w sztuce...

Kossak uważał się za szczęśliwego i można mu wierzyć — że nim był.

Nędza, podłość, płaskość i rozpacz ludzkich stosunków ogarnia każdą jednostkę, wkraczającą w życie. Ostateczny też rezultat życia jednostki, jest wynikiem stosunku właściwości psychicznych, jakie człowiek przynosi, rodząc się, z tą gotową sferą, która się ułożyła wskutek działania przyczyn, kryjących się w niepamięci i która z fatalną inercyą przeciwstawia się życiu indywidualnemu. Schopenhauer, jako konieczne, zasadnicze warunki szczęścia uważa: zdrowie i przyrodzoną wesołość. Mnie się zdaje, że ta ostatnia jest najkonieczniejszą siłą odporną, jaką jednostki, a nawet całe społeczeństwa, mogą przeciwstawić nieszczęściu, uciskowi i rozpaczy. Zdrowie musi się zszargać, a i dla przetrzymania choroby trzeba mieć duszę pogodną, jasną, zdolną do rozdmuchiwania każdej iskierki szczęścia do siły ogniska, opromieniającego i własną nędzę i rozpacz tych, co na nią patrzą...

Czasem, pod wpływem publicznych nieszczęść, całe społeczeństwo ogarnia poezya smutku, w nim tylko się widzi wyższe stany ludzkiej duszy; zniechęcenie, zwątpienie, rozpacz, stają się synonimem wyższości, cechą dusz wybranych... Melancholia zaraża »nawet szlachtę

okoliczną«. Poezya i sztuka tworzą z łez i jęku najcudniejsze swoje klejnoty. Musset mówi: *Les plus desesperés sont des chants plus beaux, Et j'en connais des immortels qui son des purs sanglot.*

W długiem swem życiu, Kossak przeżył całe lata, otoczony duszną atmosferą rozpaczy, zachowując nietkniętą swoją przyrodzoną wesołość, jasność, pogodę i niepohamowany poryw do czynu, do życia.

Ludzie tacy, swoją sztuką, zdradzają tę nieugiętą siłę żywotną, jaką obdarzone są społeczeństwa. Wyrazu tego używamy zwykle w zbyt szerokiem znaczeniu, tak, jak mówiąc: burza morska, nie pamiętamy, że największe fale wzburzonego oceanu, są tylko drobnemi zmarszczkami jego powierzchni, małemi nierównościami, w porównaniu z pozostającemi w bezruchu, masami wód głębi.

Morze ludzkie, w różnych swych warstwach, bardzo rozmaicie odczuwa siłę działania wypadków. Najgwałtowniej, najbezwzględniej i najgłębiej szarpią niem przewroty ekonomiczne i społeczne — mniej silnie, na bardziej ograniczonej powierzchni, wstrząsają niem ruchy umysłowe. Lecz, jakiekolwiek są siły i głębia tych ruchów, nigdy nie burzą one doszczętnie całego społeczeństwa, nie zogniskowują w sobie wszystkich sił, potrzeb, chęci i pragnień. Rdzeń ludzkiej duszy, albo to, co ze zwierzęcia jest w człowieku, czuje, że jeszcze poza tem, jest coś, dla czego żyć warto, lub po prostu żyć się chce.

Z potoków krwi, rozlanych przez wielką rewolucyę, z tego cyklonu walk społecznych i narodowych, w którym, zdawało się, niema miejsca ani na »optymizm«, ani na żadne jasne czucie — tak samo odry-

wają się jednostki, które wynoszą z tych wulkanicznych kataklizmów pogodę duszy, miłość piękna i urok życia.

Ten optymizm niekiedy tak pogardzany, uważany za niższy stan ludzkiej duszy, ratuje jednak nieraz i jednostki i społeczeństwa z upadku i upodlenia. Rozbitki wielkiej burzy narodowej, niesieni huraganem klęski w świat, na wrotach, którego los zdawał się pisać: — *Porzuć nadzieję!* szli, nie tracąc tej nadziei, ponieważ w nich rwała się niepokonana moc życia i jasność duszy, niezwalczony optymizm ludzi czynu. Dnie ponurego wygnania zmienili oni na dnie twórczej pracy, a dolę wyrzutków postawionych poza prawem, na powołanie krzewicieli wyższych pojęć etycznych, krzewicieli nauki i społecznego ładu...

Kossak, wśród wielkich nieszczęść, pozostał optymistą; niepokonana jasność i siła życia bije do ostatka z jego sztuki, a jego postaci nadaje urok niewyczerpanego blasku młodości.

Nie złamały go wielkie nieszczęścia, i nie zjadły, często niszczące, choć drobne i marne, nędze powszedniego życia.

Małe zawiści, niepowodzenia, plotki, czepiają się każdego człowieka, jeżeli jednak nie zrobi on z nich bicza dla siebie i innych, jeżeli potrafi przeciwstawić im, albo obojętność, albo »przebaczenia anielską pogardę«, — nie mogą one mu zatruć i zepsuć życia. Tak też było z Kossakiem, który żył, jak mu kazała jego dobra dusza i nie troszczył się o to, co i jak kto o tem myśli i sądzi.

Ostateczny, i w przybliżeniu przynajmniej, prawdziwy rachunek z czyjegoś życia, wtenczas dopiero może być zrobiony, gdy tego kogoś ziemia pokryje, kiedy już wiadomo co zrobił i wiadomo, że nic więcej nie dokona.

Lecz i wtedy jeszcze badacze takiego zakończonego życia, mylą się nieraz w sposób straszliwy.

Skutek i doniosłość ludzkiego czynu, są i wielostronne, i mają w sobie ukrytą siłę, której działanie sięga dalej, niż można na razie obliczyć.

»Ta siła fatalna«, o której mówi Słowacki, która rośnie z latami i pokoleniami, która ogarnia miliony dusz i oddaje je we władanie zaklętej w książkę, w muzykę, w posąg, lub obraz duszy geniusza — »ta siła fatalna« leży w każdym, nawet mniejszej miary, tworze ludzkiego ducha.

Działalność artystyczna Kossaka jest olbrzymia. Przeżył on siedmdziesiąt pięć lat życia, z których przeszło pięćdziesiąt było wypełnionych niezmierną pracą, która zdumiewa ilością i zachwyca artyzmem dzieł dokonanych.

Praca, w znaczeniu trudu, nie jest wcale rozkoszą ludzką. Z ludźmi, o których pracowitości mówi sława, związane jest wyobrażenie bladych, zabiedzonych, zduszonych fizycznie istot. Kossak dźwigał swoją ogromną pracę tak, jak Rubens, albo ci niespożytej siły pracownicy *Odrodzenia,* zadziwiający ogromem dzieł dokonanych.

Ta praca była dla niego koniecznością, była stanem normalnym, była mu potrzebną, jak oddychanie, nieodłączną od jego dzielnej, czynnej natury. Praco-

wał, tworzył i roztaczał dokoła siebie szeroko i daleko promienie swojej sztuki.

Wielkim i małym przynosił radość; niósł lepsze, wyższe, bezinteresowne wrażenia, mówił o dawnej chwale, potędze i nieustraszonem męstwie, o niewyczerpanym uroku ziemi, o głosach natury, o jasnych porywach życia.

Kossak przeżył swoje lata pracowicie, zdrów, z młodą i świeżą duszą, zawsze czynny, z postawą prostą i nieugiętą, wąsem do góry jak bohaterowie jego obrazów; zawsze ożywiony dobrem uczuciem, życzliwością i uprzejmością dla wszystkich i wszystkiego, co dokoła niego żyło.

Złamany chorobą, w ostatnich dniach życia, był tym samym człowiekiem, który się nie poddaje, nie opuszcza...

Kiedy przyszła ostateczna chwila i ksiądz z Panem Bogiem stanął na progu, Kossak dźwignął się z poduszek i musnął wąsa — jak był zwykły robić, witając uprzejmie gościa...

Ale poza dobrym i prawym człowiekiem, który przeżył, w zgodzie z ludźmi i w pracy, życie, poza dobrym kolegą, miłym towarzyszem zabawy, dziadkiem, pieszczącym wnuki — jest wielki artysta o niesłychanie subtelnem poczuciu natury, o błyskawicznej szybkości obserwacyi, o zadziwiającej zdolności odtwarzania ogromnego zakresu zjawisk.

Ten Kossak, którego życie przeszło wśród puszcz czarnych, bezmiernych stepów, łąk wilgotnych, skrzących się kwiatami i który był obecny na polach Chocimia i Kirchholmu, który widział chorągiew hussarską

w blasku złotej kurzawy, lecącą na namioty wielkiego wezyra, który gadał z ziemią i niebem, który obejmował wzrokiem niezmierny obszar od Tatr po Bałtyk, ten Kossak, po którym zostaje »siła fatalna« jego talentu — o tym Kossaku jest jeszcze dużo do powiedzenia.

III.

Objawieniu się myśli ludzkiej na zewnątrz, przeciwstawiają się trudności, wskutek których, nie udziela się ona innym umysłom w swej czystej, pierwiastkowej jasności i ścisłości. W sztuce bezwzględna łączność idei i formy jest prawie niemożliwą. Ani mowa, ani dźwięk, ani linia, lub barwa, nie są w stanie w zupełności wyrazić tego, co się dzieje w ludzkiej duszy. Gdyby jeden i ten sam człowiek mógł naraz używać wszystkich odłamów sztuki, wszystkich jej środków dla wyrażenia stanów swojej duszy, możeby wtenczas zdołał innym ludziom pokazać tę duszę taką, jaką ona jest naprawdę, zdołał ujawnić tę subtelną i zawiłą pracę, która się odbywa ciągle w naszej świadomości. Wypadek to niemożliwy prawie, i w rzeczywistości każdy twórca, to jest każdy człowiek, dążący do nadania dotykalnej, wyczuwalnej, stałej i określonej formy swoim ideom, ma do zwalczania, często niepokonaną, oporność, niepodatność, ociężałość, niezdarność wszystkich, znanych nam, środków uzewnętrzniania się ludzkiego ducha.

Carlyle dochodził do szaleństwa i wściekłości, szukając słów na wypowiedzenie zupełne swojej myśli;

Balzac rujnował się na nigdy niezadawalniającą go ilość korekt, w których czynił nieustanne poprawki; Rousseau opowiada, że mógł myśleć i komponować tylko chodząc — na dalekich wycieczkach — z chwilą zaś, gdy usiadł do pisania, myśl, przedtem jasna i ujęta w słowa i zdania, gdzieś się zatracała, i ciężko musiał pracować, żeby pozbierać w jakąś całość, szczątki rozpierzchłych i potarganych pojęć, urywki zdań, strzępy przed chwilą logicznie zbudowanych okresów. Jeżeli to się dzieje w literaturze, której środki są tak bezpośrednio złączone z umysłem, że praca jego bez pamięci słów jest niemożliwą, to cóż mówić o sztukach, w których myśl i czucie trzeba przeprowadzić przez glinę, drzewo lub kamień, przez dłuta, pędzle, farby, płótno, lub papier, przez całą tę materyalną, grubą robotę rzemiosła — przez trud i wysiłek fizyczny.

Trzeba się przyjrzeć pracy rzeźbiarza, chcącego wykonać posąg z drzewa, żeby zrozumieć, przez jaką twardą robotę rąk, przez jakie długie okresy czasu przechodzi to, co się poczyna w umyśle, jak błyskawica, co jest jednem drgnieniem czucia, jednem muśnięciem skrzydeł myśli.

Przyszły, może jakiegoś cudownego wyrazu, posąg, w pierwszej chwili jest pniem lipy, zaledwie obłupanym z kory. Lecz rzeźbiarz widzi, że, tu i ówdzie, pnia tego nie wystarczy na wystające części figury, przykleja więc kawały drzewa tam, gdzie ma być np. głowa, lub wyciągnięta ręka. Następnie, dłutem szerokiem, jak dłoń, zaczyna tej potwornej bryle nadawać kształt pewien. Potwornieje ona przytem jeszcze bardziej. Przedtem była sękatym, dobrodusznym pniem starej lipy, teraz jest jakimś embryonem człowieka, —

barbarzyńskiem, grubem odznaczeniem elementarnych części jego ciała. Kilka uderzeń ogromnego dłuta, lub siekiery, podcięło szramę na szyi i zaznaczyło ramiona; inne uderzenie, szeroką, chropowatą wyrwą określa miejsce, gdzie z czasem ma być noga. I w ten sposób, stopniowo, pień lipy przybiera kształt najpierwotniejszych rzeźb, jakie znamy. Potworne »Baby«, zostawione przez ludy, których imienia ledwo się domyślamy, na mogiłach zadnieprzańskiej Ukrainy; bałwany dzikich z wysp Oceanii, fetysze z głębi Afryki, oto okazy rzeźby, które w tej chwili mogą stanąć obok przyszłego posągu. Rzeźbiarz idzie dalej. Z bałwana najelementarniejszego, jego posąg wchodzi w fazę starych rzeźb katedr romańskich, lub chłopskich rzeźb, które i dziś jeszcze, po odludnych zakątkach, robią z całą pierwotną naiwnością wioskowi rzeźbiarze krzyżów podróżnych. Robota idzie dalej, zdzierając warstwę po warstwie, coraz cieńszą, coraz delikatniejszą, w miarę zbliżania się do zamierzonego kształtu. Wreszcie, po miesiącach, czasem latach pracy, ostatnia cienka jak papier, warstewka drzewa, została z nadzwyczajną ostrożnością zdjęta — pień lipy zmienił się w posąg. Lecz i teraz jeszcze każde oko ma inny wyraz, twarz zdaje się krzywa, czoło w guzach, wskutek różnych odcieni słojów drzewa, rozmaitej jego miąższości, przekroju warstw na sztorc lub na płask. W końcu jednak wszystkie trudności i przeszkody pokonane — praca skończona — część pnia starej lipy, która »szumiała gdzieś nad pochyloną strzechą«, stała się dziełem sztuki, wyrazem duszy jego twórcy. Lecz czy w zupełności? Niestety — nigdy prawie. Niema takiej dyamentowej trwałości myśli, któraby, w pierwotnej czystości, mogła ciągle i stale,

przez długie szeregi dni i trud ciężki, jednako przyświecać. Człowiek, który, pod wpływem pierwszego wrażenia, porwał się na pień lipy, nie jest tym samym człowiekiem, który w ostatniej chwili, za pomocą drobnych pilniczków, wygładza szorstką powierzchnię skończonego posągu. Od pierwszego uderzenia siekiery, lub dłuta, do ostatniego dotknięcia gładzącego papieru, posąg przeszedł wszystkie fazy, przez jakie przechodziła rzeźba, w ciągu wielu dziesiątków wieków cywilizacyjnego rozwoju.

Jest jakaś fatalność w tej konieczności przebywania, przez nowoczesnego człowieka, całego łańcucha kolejnych stopni, na jakie wstępowała sztuka, w miarę zbliżania się do tego kresu, na jakim dziś się znajduje. Pokolenia ludzkie, w ciągu szeregu wieków, rozpoczynały tę robotę i rzucały w pewnym jej okresie, następne, chcąc i mogąc pójść dalej, musi koniecznie przejść od początku najpierwotniejsze stany rozwoju, zanim dojdzie do tego szczebla, na jaki już samo wznieść się może. Tak dzieje się ciągle do naszych czasów. Michał Anioł, czy dzisiejszy Rodin, musi przebywać wszystkie te stopnie — od zaledwie określającego się pojęcia pierwotnego człowieka, do tej wyżyny artyzmu, na jakiej sam stoi. Żeby przejść to wszystko, zachowując pierwotną myśl czystą i świeżą, trzeba nadludzkiej organizacyi; żeby nie zniechęcić się, nie zrozpaczeć, patrząc przez całe setki dni na coś potwornego i wierzyć, że pod tem jest ta czysta i jasna myśl pierwotna, trzeba jakiejś bajecznej niewrażliwości, obłąkanego zacieśnienia myśli, na jakie, nie wiem, czy stać było kogobądź na świecie. Rzeźbiarz więc szuka materyału podatniejszego, dającego się łatwiej i prędzej zamienić

w żądaną formę, i znajduje go — w glinie. Miękka, lecz ścisła i niesprężysta glina, poddaje się każdemu przyciśnięciu palców i zachowuje stale kształt, raz sobie nadany. Przechodzi ona te samy fazy doskonalenia się, co posąg w każdym innym materyale, lecz znacznie szybciej, łatwiej i daje się ująć w kształt zamierzony, zanim pierwotne, najżywsze, najjaśniejsze jego pojęcie zniknie z umysłu rzeźbiarza — zanim przejdzie ta chwila cudownej jasności wyobraźni, którą nazywamy natchnieniem. Artysta w takiej chwili jest tak bardzo pochłonięty swoją myślą, tem, co widzi w wyobraźni, że najogólniejsze zarysy i płaszczyzny wypełnia i ożywia tą swoją wyobraźnią; jest on wpatrzony w ten kształt, który ma w umyśle, o nim tylko pamięta, podczas kiedy jego ręce gniotą glinę i, przy pomocy oczu, wytwarzają najogólniejszy, najtreściwiej sformułowany kształt tego, co chce wyrazić. Wynik tej pracy nazywamy szkicem, który też jest najtreściwszem, najsilniejszem, najbezpośredniejszem i najszczerszem objawieniem się duszy artysty. Jest on też dokumentem, kanonem, według którego modeluje się potem posąg; jest on skrystalizowanym momentem świadomości, zmateryalizowaniem niewracającego po raz drugi stanu duszy — tkwi w nim najistotniejsza treść sztuki.

To, co tutaj powiedziałem o rzeźbie, stosuje się również do malarstwa. Pewne różnice w szczegółach tego procesu, różnice w środkach technicznych, w jakości użytej do tworzenia materyi, nie zmieniaią zasadniczej identyczności zjawiska.

Ogólne to prawo, u różnych indywidualności przejawia się z pewnemi zboczeniami, pewnemi szczególnemi zmianami, wynikającemi z różnic temperamentu

i uzdolnienia. Podczas, kiedy jedni, w chwili szkicowania, mają najściślejsze pojęcie życia i w szkicu swoim formułują je najtreściwiej, najsubtelniej, kładąc mimowoli największy nacisk na to, co ich najbardziej w obrazie obchodzi, co najlepiej odczuwają; u innych pierwszy szkic jest tylko bardzo ogólnikowem, często chaotycznem oznaczeniem miejsc, które mają w obrazie zajmować przedmioty; jest nieraz najsilniejszym wyrazem maniery i dopiero dalsza praca, która jest jakby nieustannem, aż do ukończenia obrazu komponowaniem i szkicowaniem szczegółów, wyprowadza obraz z chaosu, z maniery i wydobywa na wierzch najlepsze strony talentu.

Kto widział np. szkice Matejki i porównał je z jego skończonymi obrazami, ten mógł obserwować ten drugi właśnie sposób tworzenia. Myśl jego powoli przedzierała się przez chaos, bardzo zmanierowanych, kształtów, przez zawiłą plątaninę pomysłów szczegółowych, aż doszła w ostatecznym wyniku do takich arcydzieł wyrazu, jak twarze w *Kazaniu Skargi,* do takiego pysznego sformułowania kształtu, jak figury w *Hołdzie pruskim.* Podobnież Meissonier, ten tak ścisły budowniczy kształtu, w szkicu pierwszym, zawsze prawie, widzi nieproporcyonalnie stosunki pojedynczych części, i dopiero z mnóstwa różnych studyów, z całego szeregu prób, tworzy zadziwiającą, nieporównaną w swojej ścisłości i jasności syntezę kształtu człowieka i konia.

Przeciwnie Kossak. On w chwili szkicowania ma jasne, ścisłe, określone wyobrażenie tego, co ma zrobić, on widzi przed sobą życie samo z całą dotykalną prawdą i subtelnością wyrazu i charakteru; jego ręka przytem jest tak posłuszna, tak delikatna, tak giętka, tak ściśle spojona z tem, co on widzi w wyobraźni, której

oknem, o szkle niesłychanej czystości, jest jego oko, że szkice jego robią wrażenie, jak gdyby światło padało poprostu bezpośrednio, z mózgu, przez oko, na papier, nie potrzebując przechodzić przez pracę ręki.

Nadzwyczajna jasność wyobraźni i doskonałość pamięci, dzięki której, Kossak w umyśle widzi, *nie obraz*, ale *żywą naturę*, wpływa na to, że on, szkicując, zdaje się bać grubości, materyalności środków, którymi musi to robić. Kładzie on zwykle nadzwyczaj lekkie linie, które mają w sobie śmigłość i szybkość błyskawiczną, połączoną z geometryczną precyzyą. Użycie tych linii oparte jest na niezwykłem poczuciu wartości bardzo delikatnych odcieni, na subtelnem wyzyskaniu znaczenia dla oka zgrubienia, lub ścienienia kreski.

Dla dokładnego pojęcia natury i środków talentu Kossaka, należy się rozejrzeć w całym procesie powstawania jego obrazu, od gromadzenia materyałów, do ostatecznego wyniku pracy.

Natura dla malarza jest tem, czem kwiat dla pszczoły. Jakiekolwiek będzie jego dzieło, jakkolwiek daleko będzie ono odbiegać od świata zewnętrznego, który nas otacza, nie może ono całkiem się od niego oderwać, dlatego poprostu, że przestałoby istnieć. Czy pszczoła urobi, z zebranych w kwiatach pyłków i soku, miód, czy wosk, składowe części tych, tak dalekich, z pozoru, od kiści kwiatów rzeczy, leżały na dnie kielicha lilii, wśród płatków róży, lub puszku lipowego kwiatu albo strzępiastych kulek białej koniczyny... Podobnie w robocie malarza — cały surowy materyał twórczości leży w naturze. Cokolwiek on robi, jakkolwiek zmienia i wygina kształt rzeczywisty w swojem dziele —

natura stoi przed nim, jako wzór, jak wielki skarbiec form i zjawisk, otwarty dla wszystkich, a tak bogaty, że niema indywidualności, któraby w nim nie znalazła odpowiedniego sobie wyrazu. Chcąc więc poznać drogi, któremi idzie twórczość danego artysty, chcąc zbadać naturę jego talentu, trzeba podpatrzyć, jaki jest jego bezpośredni stosunek do natury.

To, co odrazu uderza przy oglądaniu studyów Kossaka, to, że on przedewszystkiem miał niesłychaną pamięć widzianego świata. Kształt i barwa, które raz się odbiły na jego mózgu, pozostawały w nim w pierwotnej określoności i czystości na długie czasy. Ponieważ Kossak był prawie zupełnym samoukiem, rutyna więc w studyowaniu natury mała, i to w pierwszych może latach jego twórczości, przeszkadzała mu w używaniu własnego, najodpowiedniejszego dla jego indywidualności, sposobu zbierania materyału. Z chwilą, w której Kossak jest zupełnie rozwiniętym i samodzielnym człowiekiem, między jego umysłem, okiem i ręką nie staje żadna zapora. Przystępując do natury, ma on świadomość tego, że kilka subtelnych kresek, kilka bladych, lecz harmonijnych plam barwnych, wystarczą mu dla wsparcia tego, co on zachował w pamięci; do rozświetlenia zaobserwowanego zjawiska, dla wzmocnienia blasku wyobraźni. Nie studyuje on natury *sumiennie,* to jest nie zasiada przed nią w okularach pedantyzmu i szkolnej teoryi. On chwyta swoje wrażenia — wrażenia czyste i proste — a że w naturze nie widać, ani techniki takiej, ani owakiej, ani barw czystych, ani przełamanych, tylko widać: niebo, drzewa, góry, konia, lub człowieka, oblanych słońcem pogody, lub zatopionych w mroku jesiennej słoty, więc Kossak zatraca robotę,

technikę, linie, plamy, — z jakimś lękiem przed spłoszeniem życia notuje je nikłymi środkami technicznymi, lecz tak cudownie przystosowanymi do zjawiska, że dają one zupełne wrażenie natury — życia.

Kossak rysuje z natury cienką i bladą kreską, często tak delikatną, jak najniklejsza pajęczyna, lecz tak pewną, stanowczą, tak wyrażającą dobitnie i silnie kształt widziany, a przytem tak ściśle i logicznie, że przekonywa ona zupełnie i daje wrażenie żywego przedmiotu.

Podobnież z kolorami. W jednym z jego notatników jest studyum kolorowe podolskiego pejzażu, które następnie posłużyło za tło do obrazu. Wielkie fale ziemi zachodzą łukowatemi liniami w dal widnokręgu, w jarze, wśród kępy drzew majaczeją zabudowania wsi. Przez faliste pagóry ciągną się smugi pól różnobarwnych; żółtych rżysk, czarnoziemu i zielonych ugorów; na wierzchołkach wyniosłości siedzą sterty zbóż; gdzieś z za chmur przedziera się słońce i rzuca zadrę złotą na obszary pszenicznych ściernisk... Słowa moje nie mogą dać pojęcia tego obszaru świata, który rozlega się na tej małej kartce papieru, jak nie mogą dać wyobrażenia tej subtelnej harmonii barw i tonu, tego nadzwyczajnego poczucia wartości barwy lokalnej i siły natężenia świateł i cieniów. Ani słowa nie mogą wywołać w umyśle czytelnika tego wrażenia, ani europejskie sposoby reprodukowania barwnych obrazów nie mogą wiernie tej kartki odtworzyć. Tylko jedni Japończycy swymi kolorowymi drukami, zrobionymi nie maszyną, lecz ręcznie, mogliby fac-similować tę subtelność linii i barwy, tę dążność do czystego oddania szczerego, niezałamanego w żadnej rutynie, ani manierze, wrażenia.

Japończycy przychodzą koniecznie na myśl przy oglądaniu Kossaka studyów z natury. W pewnym odłamie japońskiej sztuki widnieje ta sama subtelność poczucia życia, ta sama chęć zapomnienia, zatracenia materyalnych środków, ta sama czystość i szczerość w odtwarzaniu widzianego zjawiska. Jego albumy, notatniki i luźne kartki, na każdej stronicy pełne są takich studyów, zadziwiających subtelnością sformułowania w linii i plamie barwnej zjawisk życia.

Kossak nie studyuje *bryły* przedmiotu, okrągłości, wszystkich połysków i refleksów światłocienia, które dają się obserwować dokładnie i stają się interesujące przy spokojnem i dłuższem spostrzeganiu. Jest on malarzem ruchu, zmienności zjawisk, niepochwytnej chwili, która ledwo dotyka naszej świadomości.

Gdyby słowa były zawsze właściwie używane, takich właśnie malarzy, jak Kossak, w swoich studyach i kompozycyjnych szkicach, takich, jak Japończycy, nazywanoby *impresyonistami.* Stosowanie tego wyrazu do tych, którzy roztaczają przed widzem całą kuchnię malarską, całą robotę techniczną, wydzierającą się na pierwszy plan, poprzed istotę obrazu — jest zupełnym nonsensem.

Kossak, który kilku kreskami wywołuje wrażenie żywego konia, Japończyk, który dla wyrażenia *Jesieni,* pokazuje z za brzegu obrazu jeden liść klonu, zczerwieniały i wilgotny, i przecina blado - szare tło nieba kilku ukośnemi smugami deszczu — oto są rzeczywiści impresyoniści — artyści, którzy od natury doznają tylko wrażeń i tylko tych wrażeń chcą udzielić widzom — bez żadnej teoryi i bez żadnych, dominujących nad wrażeniem życia, środków technicznych. Każda te-

chnika, którą widać — jest lichą techniką — tak, jak każda, która ułatwia zamienienie płaszczyzny płótna na wrażenie życia, na blask, na ruch, na czucie — jest doskonałą; od prostej kreski do najbardziej skomplikowanego układu barw, wszystko jest dobre, jeżeli prowadzi do tego wyniku, o który w sztuce idzie: do wypowiedzenia siebie i wywołania pokrewnego wrażenia w widzu.

Temperament Kossaka, jego pobudliwość, interesowanie się przedewszystkiem życiem w ruchu, przelatującą szybko chwilą, potrzebowały, dla wyrażenia się, takich właśnie środków, jakimi Kossak tak cudownie władał.

Oto koń, którego trzeba sportretować. Wyprowadzony ze stajni, olśniony blaskiem słońca, rozogniony echem dalekiego rżenia, cięty przez bąki, rzuca się, ogląda, potrząsa łbem, strząsa płaty białej piany, chrapie, błyska okiem i krwawem nozdrzem, żuje niecierpliwie żelazo wędzidła, drze darninę gwałtownem uderzeniem kopyta... Proszę spróbować zrobić z niego szkolne studyum na sztalugach, studyować płaszczyznę po płaszczyźnie, linię za linią, połysk za połyskiem, i tak dalej... może się zrobi w końcu, po wielu dniach pracy, strasznem natężeniu uwagi i cierpliwości, *studyum jakiegoś konia* — ale to nie będzie ten koń, z którego buchał nadmiar siły, życia i ognia. Kossak tymczasem, od jednego spojrzenia, zrozumiał jego charakter, potem, kilku kreskami, zaznaczył jego kształt i wyraz, na marginesie napisał notatkę o jego maści — i odszedł, bo z jego poczuciem życia, z jego pragnieniem zaklęcia go w obraz, wściekłby się, usiłując z tego wulkanu życia zrobić sumienne, spokojne studyum.

Do odtworzenia każdego zjawiska natury, trzeba innego temperamentu, innej indywidualności malarza. Są malarze życia w spokoju i malarze życia w ruchu, i są takimi z urodzenia. I dziwnem jest, że nie zawsze to sobie sami uświadamiają, tworząc nieraz w sferze dla siebie całkiem niewłaściwej.

Raz, przypominam, któryś z kolegów malował obraz, w którym, w półmroku przyćmionej lampy, leżała na kanapie kobieta, a przy niej siedział na stołku młody człowiek; obraz ten miał wyrażać coś uczuciowego — jakąś romantyczną poezyę życia... Do tej figury kobiecej pozowała mu, w przyciemnionym kącie pracowni, młoda, ładna, z iskierkami namiętnego ognia w oczach, dziewczyna, doskonale upozowana, z wyrazem twarzy i ruchem, tak bliskim tego, co obraz miał przedstawiać, że trudno było o doskonalszy, żywszy wzór... Malarz tymczasem zabrał się do sumiennego malowania fałdów i obrąbków muślinowej sukni i patrzał na drgającą życiem kobietę, jak na manekin, obwinięty draperyą, przypiętą szpilkami do jego bawełnianego ciała... Oczywista rzecz, że obraz nigdy na tej drodze nie doszedł do tego, co malarz zamierzał nim wyrazić. Jego temperament, jego środki artystyczne były w zupełnej niezgodzie, sprzeczności z jego założeniem.

Nie trzeba jednak myśleć, że malarz, studyujący żywą naturę, przypuśćmy konia w ruchu, musi sam być wzruszony, że mu serce ma skakać w takt ruchów i rzucań się konia. Przeciwnie, tylko zupełny spokój, zupełne panowanie nad środkami badania, dają możność złapania i utrwalenia takich chwilowych zjawisk. Malarz, który chce je studyować, musi mieć nadzwyczajną szybkość spostrzegania i uświadamiania spostrzeżeń,

nadzwyczajną dokładność, ścisłość spojrzenia oka i koordynacyę ruchów ręki — lecz tych narzędzi poznawania musi używać bez wzruszenia, inaczej zjawisko usunie się z pod jego objektywnego sądu i wynik studyów będzie chybiony.

Inna rzecz przy komponowaniu, — wtenczas właśnie malarz musi się identyfikować ze zjawiskiem, które maluje, musi być burzą, wyjącą w konarach jesionów; falą, roztrącającą się o brzeg skalny; koniem, stającym dęba, lub z trudem ciągnącym pług w zaschłej, gliniastej roli... Pewien malarz mówił: »Jestem szalenie zmęczony, byłem przez cztery godziny koniem...«

Kossak posiadał wszystkie te przymioty. Umiał on badać naturę w ruchu, prawie z szybkością i ścisłością soczewki dzisiejszych, najdoskonalszych aparatów fotograficznych, a jednocześnie, tworząc, przerabiając, zebrany objektywnie w naturze, materyał, na wyraz swojej duszy, żył, do ostatniego włókna nerwów, życiem, które przedstawiał.

Przeglądając jego książeczki z notatkami z natury i osobne kartki ze studyami i szkicami, znajduje się obok przypadkowo notowanych typów, ruchów, wyrazów ludzi i zwierząt, obok mnóstwa motywów pejzażu, szkicowanych gdziekolwiek się trafiły, bez z góry powziętego celu zużycia ich w jakiejś kompozycyi, spotyka się notatki i szkice z natury do obrazów, które były następnie wykonane. Na takich dokumentach najłatwiej przestudyować całkowity przebieg tworzenia się obrazu Kossaka.

Naprzykład notatki i studya do obrazu, przedstawiającego czyjąś stadninę. Więc pejzaż podolski z jarem na pierwszym planie, zanotowany akwarelą z tą

subtelnością tonu, która przypomina Japończyków; dalej szkic figury Matki Boskiej, nieporównanie naiwnej, szkic ogólny, lecz charakterystyczny, z pisaną notatką o kolorach okalającego figurę płotka; dalej szereg szkiców koni, rozmaitych dwu i trzylatków, szkiców ołówkowych, w których widać trochę zniecierpliwienia, znużenia w linii szarpanej, niespokojnej, w nierównomiernej ścisłości wyrażenia kształtu; na marginesach notatki pisane, dotyczące maści, notatki, z których widać, jaki jest osobisty stosunek Kossaka do konia, widać, że on mówi o młodem i ulubionem zwierzęciu, np. «Gniada, na *łebku* gwiazdka i między *chrapkami* plamka«; albo »Jasno-różowo-siwy, ogon jasno-żółto-kasztanowaty, koło *pyszczka* i zadu czerwonawy«. Dalej, jako materyał do tegoż obrazu, portret właściciela stada, doskonały, z nadzwyczajnym charakterem, zrobiony akwarelą i ołówkiem; nie studyowany, jako bryła, jako światłocień, lecz jako typ i charakter indywidualny, naznaczony z życiem i precyzyą kształtu w całej postawie i szczegółach, a nadewszystko w wyrazie. Oto objektywny materyał, z którego powstaje skończony obraz, rozwinięta kompozycya, chociaż motywem głównym jest tylko stado matek i młodzieży końskiej.

Innym razem, Kossak ma malować przyjęcie arcyksięcia Rudolfa w Krakowie. Obraz przedstawia przejazd przez Błonia w otoczeniu banderyi Krakusów. W albumie Kossaka znajduje się szybka, ogólna notatka arcyksięcia, pochylonego, jak gdyby się witał i arcyksiężnej, dalej sylweta Wawelu — i więcej nic, gdyż cała reszta motywów tego obrazu, ledwie mignęła przed oczami malarza — i znikła.

Lecz Kossak ma tę swoją bajeczną szybkość spo-

strzegania, ścisłość formułowania wrażeń i niesłychaną pamięć malarską. Pamięć ta jest jednym z największych skarbów malarza, bez którego nie można myśleć o malowaniu żywej natury, niedającej się ustawić na podium w pracowni, na całe godziny w jednakiej pozie.

Rozmaite teorye artystyczne, oparte na przymiotach i cechach indywidualnych wielkich artystów, wkraczając w sferę wychowania artystycznego, raz ograniczają pole widzenia i poznawania natury, do pewnych szablonów, utworzonych na modłę dzieł sztuki, uznanych za kanony, to znowu zaczynają wołać: — Wszystko z natury! — i przykuwają ucznia do *modelu*, obezwładniając najcenniejsze siły artysty, robiąc zeń niedołęgę, który ciągle musi oglądać się za szczudłami w postaci modela lub manekinu. Oczywista rzecz, że indywidualność, oparta na silnym temperamencie, łamie takie teoryjki i przebija się w poprzek podobnych ścieżek szkolnego systemu, lecz traci przytem, conajmniej, dużo czasu. A tymczasem: — *Wszystko z natury!* — w malarstwie, to nie znaczy bynajmniej *wszystko z modela.* Model nie jest żywą naturą. Z natury, to znaczy z życia, ze swojej duszy, z żywego świata zewnętrznego. Trzeba mieć w sobie świat myśli, uczuć, wyobraźni i trzeba znaleźć dla niego żywą i odpowiednią formę w świecie rzeczywistym — w życiu.

Tego nie można inaczej dokonać, jak mając i kształcąc pamięć malarską. Najfantastyczniejsza wyobraźnia wyczerpie się, zubożeje, zbankrutuje, jeżeli nie będzie miała do żywienia się odpowiedniego bogactwa form i zjawisk w pamięci. Kształcenie więc i rozwijanie pamięci, powinno być uznane za jedną z zasadniczych części programu nauki malarza. Kossak miał ją z na-

tury, a jego temperament i wynikający stąd sposób tworzenia, pamięć tę rozwijały i zaostrzały coraz bardziej.

Dzięki tej pamięci, dzięki zupełnemu objektywizmowi obserwacyi i zupełnemu brakowi maniery w linii lub barwie, Kossak był w bezpośrednim, niezamąconym stosunku z naturą. Jak w nauce, z chwilą, w której umysł ludzki potrafił rozmówić się z naturą bezpośrednio, badając ją naukowo, otwarły się przed nim, nieobjęte obszary zjawisk, praw i pojęć, podobnież w sztuce — szczere i proste, bez żadnych wykrętnych formułek, poznawanie natury daje artyście ogromną moc środków, otwiera przed nim niezmierzone światy zjawisk i wrażeń. Kossak też stawał na progu tworzenia obrazu ze szczerem poczuciem natury i z niesłychanem bogactwem czystych od niej wrażeń w pamięci.

Z chwilą, w której zaczynał tworzyć obraz, następowała pewna kolizya ze środkami technicznymi, wskutek której pierwotna, niepokalana czystość pojmowania natury, załamywała się i niekiedy bladła i traciła wiele ze swej subtelnej prawdy, ze swego nieokiełzanego życia, traciła nieraz dużo, lecz tem, co zostawało, możnaby jeszcze obdzielić rzeszę...

Między pierwszym szkicem, a skończonym obrazem zachodzą nieraz wielkie różnice. Wpływa na nie i to, co się dzieje z umysłem malarza, te kojarzenia się wyobrażeń, które, powstając obok głównego przedmiotu, wkraczają na pole świadomości i modyfikują myśl pierwotną; wpływa też czysto materyalny stosunek do obrazu, strona techniczna — zmiana środków i materyałów.

Ta chwila, w której widziany w wyobraźni obraz, zamienia się na obraz materyalny, ta chwila jest zwykle chwilą największego natężenia psychicznego, jakie artysta przeżywa, przy pracy nad jednem i tem samem dziełem. Nie powtarza się ona, aż znowu przy innym obrazie — jest jedyną. Są jednak obrazy i artyści, w których, po wiele razy, zdaje się przechodzić, taki stan najwyższej jasności wyobraźni — największego napięcia zdolności. Patrząc na *Kazanie Skargi,* zdaje się, że każda z tych cudownych twarzy, powstała, w jakiejś burzy natchnienia; są one, każda dla siebie, całością, której tworzenie wymaga szczególnego stanu duszy i osobnego czynu twórczości.

Czasem, pewna scena, może się przedstawiać rozmaicie malarzowi, może mu się układać w najrozmaiciej skombinowanych barwach i kształtach. Zdarza się to najczęściej wtedy, kiedy obraz powstaje z pobudek, nie ściśle malarskich, kiedy przedmiot, nastrój chwili, mającej być przedstawioną, niezupełnie się zgadza z temperamentem artysty.

Między szkicami Kossaka, jest, po wiele razy, robiona, próba ilustracyi do piosenki o żołnierzu, »który pada u nóg konika wiernego, a konik nogą grzebie mogiłę dla niego«. Dla Kossaka, z jego temperamentem silnym, żywym, ruchliwym, optymistycznym, temat ten był teoretycznem pragnieniem, które nie łączyło się bezpośrednio z najgłębszą treścią jego duszy. Chcąc przedstawić to, szkicuje on zabitego żołnierza i rzewnego konika po mnóstwo razy, z różnych stron, w najrozmaitszych kombinacyach układu. Wszędzie widać, że Kossak potrafi narysować i człowieka i konia, i wszędzie widać, że scena ta nie powstaje w jego umyśle,

ze zwykłą mu jasnością wyobraźni, że mu się czasem plączą nawet obce wzory — koń Verneta np., z jego wadliwem ustawieniem nóg. Ostatecznie robi z tego akwarelę, słabszą niż inne, a na stronicach albumów i osobnych kartkach pozostawia pełno prób i wątpliwości, pełno szkiców, z których niejeden o wiele jest lepszy od skończonego obrazu. U malarza tej jasności wyobraźni, tej czystości pamięci i takiej szczerości w tworzeniu, wypadek taki zdarza się rzadko — u innych, myśl na razie niejasna, przedziera się przez mnóstwo prób, szkiców, doświadczeń, nim się w ostateczną formę skrystalizuje.

Nietylko u Kossaka spotyka się taki rozbrat między celem, a środkami.

Czem dla Kossaka *Pieśń o koniku,* tem dla Rubensa był *Sąd ostateczny.* Rubens, jako inteligentny malarz, rozumiał dobrze różnice charakteru i wyrazu, jakie muszą dzielić ten temat, oparty na przeciwstawieniu dwóch zasad etycznych i dwóch motywów psychicznych. Błogosławieni i potępieni przeciwstawiali się sobie w jego wyobraźni. Dla drugich miał odrazu gotową formę, o szalonem życiu i bajecznem bogactwie kompozycyi — pierwszych nie rozumiał wcale i w mnóstwie prób i szkiców usiłował wyjaśnić sobie, tę niedostępną dla jego indywidualności sferę czucia.

W Monachium, gdzie jest skończony obraz *Sądu ostatecznego,* znajdują się też rozmaite do niego szkice. Obraz ten jest powszechnie znany, i sądzę, że mało znajdzie się ludzi, którzyby nie uważali go za rzecz chybioną, nieszczerą, niższą od zwykłej miary talentu Rubensa.

Natomiast szkic, na którym niema błogosławio-

nych, tylko gdzieś, z za górnej krawędzi obrazu, leci chmura potępieńców, lawina ciał zmieszanych i skłębionych; ciał męskich i kobiecych, drgających konwulsyjnie; wrzeszczących, z opętanem przerażeniem, chwytających się rękami jedne za drugie; plączących nogi w konwulsyjnych spazmach strachu; lawina tułowi zgiętych, złamanych, wypinających się z wysilenia przeciw szalonemu pędowi, którym są porwane; wśród których szatani, obłąkani z wściekłości, odurzeni, pijani z tego nadmiaru, tego bogactwa łupu, rzucają się z pasyą, rwąc za włosy, czepiając się ciał lecących rękami, rwąc je stopami, zginającemi się z jakąś złością, jak chwytne dłonie... Wszystko to stanowi wspaniałą, nadzwyczajnej siły i charakteru kartę sztuki.

A błogosławieni? Co za niedołęstwo! Szkic, na którym się niebo otwiera przed nimi, jest zapełniony, rozwieszonemi jak bielizna na płocie, lub jak wędlina w kominie, figurami. Są one w powietrzu, a ruszają się niedołężnie, jak salamandry; czepiają się jedna drugiej, podają sobie ręce, pomagają wzajemnie wznieść się — wszystko napróżno! Duże, opasłe cielska holenderskie ciążą ku ziemi, zwisają bezwładne, niezdolne do wzlotu. Rubens absolutnie nie czuł ruchu ciała ku górze, nie rozumiał tej utraty ciężaru, tego lotu, który jest i wyrazem i symbolem duchowej wyższości. Napróżno też, po wiele razy, próbował to wyrazić — wszystkie próby stwierdzają tylko absolutne niedołęstwo.

Tenże sam Rubens, malując pochód pijanego Sylena, otoczonego również pijanymi Satyrami i Satyrzycami, robi to z tak mistrzowską precyzyą, z taką bezwzględną pewnością, niezachwianem poczuciem prawdy

i życia, że niepodobna ani na chwilę przypuścić, żeby się on miał w jakim wypadku zająknąć i niepodołać zadaniu.

Lecz, oprócz trudności i wątpliwości w kompozycyi, które wpływają na to, że obraz skończony, może się zupełnie nawet różnić, od pierwotnego układu, na różny wygląd szkicu i obrazu wpływają środki techniczne, oddziaływania i przeszkody całkiem materyalne.

Czasem umyślnie, czasem przypadkiem malarz szkicuje swoją kompozycyę, zupełnie innymi środkami, innym materyałem, niż ten, którego używa przy wykonaniu obrazu.

Wszystkie nasze środki malarskie są konwencyonalne, sztuczne, jakkolwiek służą do wydobycia wrażenia prawdy — życia. Względnie do tego, co w naturze szczególniej uderza wyobraźnię artysty, lub na czem w obrazie skupia się jego świadomość, inny środek służy do zaznaczenia tego na płaszczyźnie płótna lub papieru. Zasadniczymi i przeciwstawianymi sobie środkami są: linia i plama. Ci malarze, którym przedewszystkiem chodzi o charakter przedmiotów pojedynczych, o ich odrębną indywidualną cechę kształtu, chwytają się linii, która wykreśla granicę zewnętrzną przedmiotu i odcina go od reszty otoczenia, z drugiej zaś strony, swoją podatnością, własnością zgrubiania się i ścieniania, przybierania tonu ciemniejszego, lub jaśniejszego, daje możność wyrażenia mnóstwa cech, wyrazów, szczególniejszego podkreślenia stosunku kształtów, wyrażenia najszybszym sposobem pewnych ich subtelności. Jest to środek konwencyonalny, i bardziej konwencyonalny, niż plama barwna lub świetlna. Plama, czyli płaszczyzna

przedmiotu, odcina się swoim brzegiem od plam, płaszczyzn sąsiednich i tym sposobem wyraża to samo, co linia, to jest zewnętrzną granicę przedmiotów, wyraża ich kształt, a redukowana coraz bardziej w wymiarze, aż do drobnego punktu, wypełnia przestrzeń, zajętą przez dany przedmiot, lub całą ich grupę i przedstawia całkowite zjawisko formy. Lecz jednocześnie wyraża ona sferę, otaczającą przedmiot, wyraża światło, bez któregoby świat malarski nie istniał, wyraża barwę, przedstawia całość zjawiska wzrokowego, daje zupełne, na ile stać ludzkie środki, bezwzględne, wrażenie świata żywego.

Linia jest najpierwotniejszym, najprostszym środkiem malarskim; powstała ona wtedy, kiedy o malarstwie, w dzisiejszem pojęciu, nie śnił nawet mieszkaniec jaskiń, tylko uderzony kształtem przedmiotów, uczuł potrzebę odtworzenia, określając linią granicę zewnętrzną ich kształtu. Mało wiemy o tem, dla czego to robił, jak nie wiele wiemy o tem, dlaczego się malują i rzeźbią najcudniejsze arcydzieła sztuki, na najwyższym szczeblu jej rozwoju.

Tak linia, jak i plama kolorowa służą, nietylko do naśladowania i odtwarzania widzianego świata, lub tworów wyobraźni, lecz są także środkiem zaspokojenia potrzeby, doznawania wrażeń od pewnych kombinacyi barw i kształtów, zadowolenia przyjemności w tworzeniu i oglądaniu ornamentyki. Przyczyny tej potrzeby i przyjemności, mało znamy, i zaledwie coś wiemy o samym procesie tego psychicznego zjawiska.

Otóż, użycie linii lub plamy, wynika z różnych właściwości talentu danego artysty. Kossak, którego przedewszystkiem interesował charakter kształtu i ruch

przedmiotów, który musiał z niezmierną szybkością notować zmienne, chwilowe przejawy życia, Kossak musiał się uciec do linii, jako najszybszego, najpodatniejszego dla swoich celów, środka sztuki malarskiej, środka który zresztą, jak pierwszy zjawia się u zaczątków sztuki, tak również pierwszy podsuwa się pod rękę dziecka, probującego odtworzyć swój mały, dziecinny światek obserwacyi i fantazyi.

Kossak, robiąc szkic do obrazu, to znaczy, będąc w stanie najjaśniejszego uświadomienia tego, co chciał wyrazić, najsilniejszego poczucia treści swego obrazu, używał za materyał zwykle ołówka, kreśląc nim nadzwyczaj szybkie, pewne, stanowcze i subtelne linie, wyrażające charakter i ruch przedmiotów i rozkład ich na płaszczyźnie obrazu. Linia więc tym sposobem stawała się materyałem, najbezpośredniej związanym, złączonym ze stanem jego duszy. Nabierała ona naazwyczajnej subtelności, swojem zgrubieniem, lub cienkością, wyrażała oddalenie przedmiotów, wywoływała złudzenie przestrzeni, wyrażała światło, przedstawiała w streszczeniu, nieraz w jakimś znaku, wiadomym tylko Kossakowi — wszystko, czem miał być obraz. Odbija się też w niej usposobienie artysty w danej chwili — jego wahanie się, lub zupełna pewność, jego odczuwanie siły gwałtownej, lub jakichś delikatnych i nikłych objawów świata zewnętrznego. Staje się ona najpodatnieszym, najsubtelniej z istotą talentu i temperamentu związanym materyałem artystycznym i technicznym. W użyciu jej niema żadnego konwencyonalnego zastrzeżenia, Kossak o niej nie myśli, nie zastanawia się, dba o nią o tyle, o ile ona wyraża to, co się dzieje w jego wyobraźni i byleby nie była za wyraźną sama dla siebie, płynie ona

i lata po papierze w takt tego, co malarz czuje — jak słowa z ust poruszonych silnem wzruszeniem. Tam, gdzie malarz miał zupełną jasność widzenia swego obrazu, jest ona stanowcza, lecz blada i cienka, gdyż nawet taka, jak jest, wobec tego, że Kossak chciał ciągle i zawsze wyrazić życie — już zdaje się mu za grubym, za ciężkim, za mało subtelnym materyałem. Tam, gdzie Kossak się waha, próbuje, widzi niejasno i niecierpliwi się, linia grubieje, staje się poszarpaną, drżącą, bardziej kanciastą.

Kossak, jak wszyscy artyści jego pokolenia, przeżył różne w sztuce kierunki i jakkolwiek pozostał sobą do ostatka w rzeczach zasadniczych, odczuwał jednak do pewnego stopnia to, co się w sztuce z czasem zmieniło. Jego dawniejsze szkice kompozycyjne, są wyłącznie linią znaczone, później linia ta nie wystarcza, czuje on potrzebę zaznaczenia plamy barwnej, podkreślenia rozkładu światła. Czyni to bardzo dyskretnie, bardzo pobieżnie, na tyle jednak wyraźnie, stanowczo i umiejętnie, że szkic staje się pełniejszym wyrazem natury — życia. Są to też najżywsze, najszczersze, najdoskonalsze przejawy talentu Kossaka. Ołówek, jako materyał techniczny, jest najwłaściwszym, najpodatniejszym dla Kossaka. Wielka skala tonów, nadzwyczajna czułość na najlżejsze przyciśnięcie, łatwość roztarcia kreski w plamę, łatwość zgrubienia, lub ścienienia linii, prostem zwiększeniem lub zmniejszeniem nacisku — wszystko to stanowiło nadzwyczajne zalety ołówka, w stosunku do talentu Kossaka. Kossak używa go z taką finezyą, z takiem poczuciem miary tego, co z niego się da wydobyć, że przy najbledszej skali tonów, wywołuje możliwie pełne wrażenie zjawiska wzrokowego. Szkicując konia,

utrzymuje on całość w takim tonie, że najlżejszem przyciśnięciem ołówka, wydobywa plamę oka, która jest najsilniejszym tonem, podniesionym jeszcze kontrastem połysku, robi to z takiem poczuciem życia, że patrząc na taki szkic, zatraca się wrażenie, że to jest robota rąk, zdaje się, że tam, z pomiędzy tych bladych kresek ołówka lśni bystre spojrzenie pstroka, czy kasztana.

Linia Kossaka nie jest ani pedantycznym konturem dawniejszej szkoły, ani, w szkicach, kaligraficznym zręcznym zakrętem, ani też tym konturem, który dziś się używa, jako środek wywołania dekoracyjnego efektu w winiecie lub afiszu, i w tym celu powtarzany bywa po kilka razy dokoła przedmiotu w rozmaitym tonie lub w różnym kolorze. Linia Kossaka jest jak błyskawica, wypadająca z obłoku myśli, jest ona tak żywa, że czuć jej lot razem z lotem przedmiotu, który obrzeża, jest ona w tak bezpośrednim związku z uczuciem, że w niej samej, poza tym przedmiotem widać stan duszy artysty. Jednym z najświetniejszych przykładów tego, jest szkic do obrazu *Hetman,* który powinien być umieszczony między największemi arcydziełami polskiej sztuki, i życzyćby należało, żeby *Muzeum Narodowe,* którego jest własnością, wystawiło go w najlepszych, w jakich obraz może być wystawiony warunkach.

Lecz ostatecznym rezultatem, do którego dąży malarstwo, jest nie szkic — jest obraz: przedstawienie całkowitego zjawiska świetlnego z całem bogactwem kształtu, światła i barwy. Wymaga to innych środków technicznych i artystycznych. Olejna technika jest inną od ołówkowej. Szeroka płaszczyzna pędzla i plama

barwna, która z pod niej się wydobywa na płótno, różnią się ogromnie od zaostrzonego ołówka i cienkiej kreski, która zostaje na papierze, za śladem jego przebiegu. Już w samej ich istocie materyalnej zdaje się tkwić przeznaczenie, służenia różnym temperamentom artystycznym.

Otóż, w chwili przerabiania szkicu na obraz, następuje pewien przełom w robocie malarskiej, pewna rozterka między celem i środkami, często szkodliwa dla ostatecznego rezultatu — dla obrazu. Wiele z najcenniejszych przymiotów, które cechowały szkic ołówkowy, lub węglowy, zatraca się, lub w części się zaciera, występują wprawdzie niekiedy inne i wielkiej wartości przymioty, w każdym jednak razie *inne;* a nieraz to najsilniejsze, najsubtelniejsze poczucie formy przedmiotu, lub nastroju, pozostaje w szkicu, kiedy w obrazie znajduje się tylko kopia ogólnikowa, jakgdyby przez jakiegoś innego malarza wykonana.

Kto widział i pamięta szkice i studya angielskich malarzy Burne Jones'a i Leighton'a i ich skończone obrazy, ten mógłby w sposób nadzwyczaj jasny, uprzytomnić sobie powyższe spostrzeżenia.

Leighton, skomponowawszy obraz, szkicował pojedyńcze figury z natury, białą kredą wydobywając światła z ciemnego papieru i jeszcze ciemniejszym ołówkiem, czy węglem znacząc cienie. Te studya odznaczają się nadzwyczajnem poczuciem kształtu, jasnością i siłą wyrażenia go w rysunku, wielkim wyrazem i charakterem, panowaniem nad prostymi środkami technicznymi, które w pewnem ręku dawały wynik mistrzowski. Z chwilą, w której Leighton maluje, *podług takiego szkicu,* obraz, wszystkie wybitne zalety znikają.

Widać, że malarz nie czuje już tego, co maluje, że jego przyrodzony przyrząd graficzny: — oko i ręka — kopiuje mechanicznie kształt, w który malarz nie może włożyć ani wyrazu, ani uczucia, gdyż go już niema. Włożył on wszystkie najistotniejsze właściwości swego talentu i temperamentu w szkic. Obraz zaś, robi całkiem już inny człowiek, który inaczej czuje i widzi.

Podobnież Burne Jones. Tylko, że ten ostatni, będąc bardziej refleksyjnym, bardziej rozumującym talentem, dochodzi w końcu do doskonałego obrazu, w którym są inne, niż w szkicu, lecz równie wielkie zalety.

Skończone obrazy Kossaka, malowane są farbami wodnemi. Akwarela, jako materyał techniczny, różni się od farb olejnych tem, że wszystkie jej tony są przezroczyste, że więc nie można pokrywać ciemnych tonów, jasnymi, tylko naodwrót, należy zaczynać od słabych, jasnych i stopniowo zbliżać się ku mocniejszym. Ponieważ farby się nie pokrywają, nie można więc w akwareli nic *zamalować,* to jest tego, co nie odpowiada zamiarom malarza, nie można pokryć innym tonem, lub poprostu zetrzeć ścierką, bez obawy jakichś złych następstw, jak to się robi w malarstwie olejnem. Akwarela wymaga pewnej rozwagi, uświadamiania jej własności technicznych, lub bezwzględnej pewności w rysowaniu kształtu i kładzeniu tonów barwnych. Jakkolwiek gąbka mokra może do pewnego stopnia pomódz w wygubieniu tego, co malarz chce z akwarelowego obrazu usunąć, jednak do pewnej tylko granicy daje się używać, gdyż papier nie wytrzymuje przewlekłego moczenia i tarcia, a tam, gdzie jego powierzchnia stanie się zbyt różną pod względem gładkości od reszty,

będą występować tony brudne, nie przezroczyste, wyrywające się z całości. Te właściwości techniczne akwareli, powodują konieczność zachowania pewnego porządku roboty, przedsiębrania ostrożności, których olejne malarstwo nie wymaga. Akwarelista musi mieć zupełnie zdecydowaną, określoną kompozycyę na czystym, białym papierze, nie może on na tym samym papierze szkicować i skończyć obrazu, ponieważ poza pewną granicą farby wodne i papier przestają działać — papier się niszczy, a niepokrywające się barwy, nie dają się swobodnie kombinować.

Farby wodne rozjaśniają się, nie za pomocą dodania jakiejś jasnej, np. białej domieszki, do tonu zasadniczego, tylko za pomocą rozcieńczenia farby wodą, przyczem papier biały, przeświecający przez warstwę barwy, gra tu właśnie rolę jasnej domieszki — białej farby olejnego malarstwa. To zamknięcie jasnego papieru pod warstwą farby, który świeci z pod spodu, jak światło, przez kolorowe szkła okien kościelnych, jest jednym z wielkich przymiotów akwareli tam, gdzie chodzi o wydobycie blasku światła przy słabych kontrastach i nikłych tonach barw lokalnych.

Ostatecznie akwarela, pod względem siły tonu i natężenia barw, może dochodzić do tej samej granicy, do której dochodzi malarstwo olejne. Różni się ona w procesie technicznym, w kolejności używania tonów, lecz cel jest ten sam i powinna dążyć do tych samych wyników.

U Kossaka porządek roboty był następny: szkicował on ołówkiem swoją kompozycyę; z całą finezyą, wynikającą z subtelności i jasności, z jaką obserwował

i odczuwał życie. Następnie przez ten cudowny często szkic, rysował kratkę; na papierze zaś, na którym obraz miał być wykończony, rysował znowu kratkę z takiej samej ilości kwadratów, zwiększonych w stosunku do różnicy wielkości, między szkicem, a obrazem. Kwadraty te były dla ułatwienia w oryentowaniu się, zaopatrzone w odpowiednie liczby. Teraz *kopiował on swój szkic,* przeciągając w odpowiednich kratkach na obrazie kontury kształtów, według właściwego numeru kratki w szkicu. Robota okropna dla tak ścisłego obserwatora życia, dla tak wrażliwego, czułego na każde jego drgnięcie artysty. Jestto jeden ze sposobów. Dla uniknięcia tego kratkowania miał Kossak album o papierze *kratkowanym,* na którym szkicował — i jak szkicował! Co tam za życie bucha z pomiędzy tych brunatnych, przecinających się pod prostym kątem linii! A jednak chwilami czuć, że mu ta kratka przeszkadza, że mu przytrzymuje rękę, że swoją obecnością mąci tę jasność i stanowczość pojmowania przedmiotu, które stanowią zasadniczą cechę talentu Kossaka. Oczywista rzecz, że obraz, w ten sposób wykonany, był już kopią — *auto-kopią* — to prawda, zawsze jednak był już dziełem, z którego, conajmniej, jakaś odrobina pierwszego i czystego natchnienia zginęła. Był on tym samym w ogólnych zarysach, nieraz równie silnym w ruchu, w całkowitym rzucie ciała naprzód, w szerokości wielkich linii pejzażu, często jednak w wyrazie, w subtelności poczucia miary ruchu, w niedających się dwa razy powtórzyć finezyach kształtu, niższym od pierwszego szkicu. Każdy środek malarski jest konwencyonalny, lecz ten, którego malarz sobie nie uświadamia prawie, używając, najbardziej się nagina do jego talentu, zrasta

się z jego temperamentem, staje się najdoskonalszą formą wyrażenia się jego myśli. Kossak, malując obraz akwarelowy, musiał uświadamiać sobie *obecność papieru, farby, wody, gąbki* — musiał się trzymać pewnego porządku — to go trochę krępowało. Oczywista rzecz, że talent tej siły, temperament tej żywości nie dał się zbić z tropu i ostatecznie opanowywał całą tę konwencyonalną skorupę akwareli i wydostawał się na wierzch, jak blask ognia po przez dym i popiół.

Gdyby nie szkice Kossaka, nie jego studya i notatki, które pozwoliły zajrzeć do dna jego twórczości, przyjrzeć się całemu mechanizmowi jego pracy, rozmaitym jej fazom, nie byłoby miary na taką ocenę jego obrazów. Są one tak porywająco żywe, że tylko w porównaniu z samym Kossakiem, z najwyższemi przejawami jego talentu coś tracą na wartości.

Drugim sposobem, jakiego Kossak używał przy przerabianiu szkicu na obraz, było: albo przekalkowanie i przeniesienie z kalki na papier, przeznaczony do malowania obrazu, albo też, posmarowanie oryginalnego szkicu ze strony odwrotnej czerwoną kredą lub węglem i przeciśnięcie rysunku przez obwodzenie z naciskiem, twardym ołówkiem, konturów szkicu. Ta druga metoda była jeszcze szkodliwsza dla obrazów Kossaka. Obwodząc po wytwornych liniach szkicu twardym ołówkiem, w celu odbicia konturu na papierze, przeznaczonym na obraz, Kossak, jakby zresztą uczynił każdy inny malarz, robił to ogólnikowo, z pamięcią jedynie o oznaczeniu miejsca przedmiotów. Wskutek tego linia szkicu delikatna, pełna subtelnego poczucia wyrazu, pełna finezyi w oznaczeniu kształtu, stawała się płynną linią kaligraficzną, okrągłą, jednostajną, zmanierowanym konturem,

który obwodził wprawdzie dokładnie w głównych zarysach granice przedmiotów, zachowując ich ruch, lecz zatracając wiele z tego niesłychanie jasnego, prostego, szczerego poczucia natury, które stanowi jedną z najistotniejszych cech talentu Kossaka. Nie zawsze Kossak trzymał się tego sposobu, który doprowadziłby w końcu każdy inny talent do zupełnej maniery.

Szalone poczucie życia, ciągła czujność wyobraźni, świeżość pamięci i ta dziwna pobudliwość, wrażliwość, która nie stępiała do końca życia, nie dały Kossakowi zmanierować się i zakamienić w rutynie. Bądź co bądź, pewna ilość prac jego jest wyraźnie napiętnowana tą płynną, kaligraficzną linią, która nadaje całości pewną jednostajność wyglądu, pewną manieryczną harmonię całej roboty. O tych obrazach mówią, że są one *stylizowane* — w szkicach Kossaka znajdują się wskazówki i dowody, skąd owa stylizacya pochodziła, jak w pracach innych artystów dokumenty, wskazujące, skąd wogóle pochodzi wszelka stylizacya. Umysł ludzki nie jest w stanie objąć i stale uświadamiać sobie całej rozmaitości zjawisk świata zewnętrznego, przywiązuje się więc do pewnej ich grupy, którą najłatwiej pojmuje i szuka najwygodniejszej dla siebie formy do ich odtworzenia. Ponieważ jednak nie może odtwarzać ich z całą nagą, surową prawdą, dochodzi więc do pewnych szematów, uogólnień, które w miarę przeradzania się z wiekiem mózgu, stają się nałogiem — rutyną. Kanciaste linie skał granitowych, powłóczyste, okrągławe linie młodego konia, strzępiaste brzegi chmur, miękka płaszczyzna wody, szczotkowata powierzchnia murawy; delikatna i łagodna modelacya młodej twarzy kobiecej i ostre linie zmarszczek na pooranej brózdami twarzy

starca — całe to nieprzebrane bogactwo przejawów natury, wszystko to, wymaga dla wyrażenia środkami malarskiemi całkowitej ich zmiany za każdem zjawiskiem. Na takie ich bogactwo nie każdego stać — raczej mało jest takich, którzyby stale, z równą jasnością, te wszystkie zjawiska mogli obserwować i zawsze znajdowali dla każdego nową i odpowiednią formę. Lecz należy jeszcze pamiętać, że cała praca myśli, wszystkie dziwne stany duszy, wszystkie wzruszenia uczuć, całe to życie, które w mózgu malarza drży i mieni się, musi przejść przez pracę ręki, która, chociaż jest cudownem narzędziem, jest jednak ograniczonem w możności rozwijania się, nużącem się, potrzebującem wypoczynku i szukającem ciągle ułatwienia w pracy, co prowadzi do nawyknień, nałogów, do pewnego rutynicznego tempa ruchów, które nie każdy talent może i nie każdy chce przełamać.

Obserwacya ruchów ręki malarza, w czasie roboty, jest nadzwyczaj ciekawa i pouczająca. U jednego jest w tych ruchach nadzwyczajna rozmaitość, wynikająca z krótszych lub dłuższych przestrzeni, które przebiega ołówek, odpowiednio do kształtu przedmiotu; cała rozmaitość zagięć linii, różnorodność kombinowania się płaszczyzn, wszystko to odbija się na ruchu ręki, który nie ma żadnych powtarzań się tempa, żadnej rytmiki, lecz ciągle jest posłusznym temu, co się dzieje w myśli malarza. U innych ręka chodzi po papierze, lub płótnie z pewnemi stale powtarzającemi się podrygami, z jakiemś zakreślaniem linii w powietrzu, nad powierzchnią obrazu, i można napewno twierdzić, że u takiego malarza w robocie będzie pewna maniera, zrutynowanie, lub dążność do ornamentacyjnego użycia kształtu. Rękę

można w jednej chwili przystosować, naprzykład do pewnego rytmu, odpowiadającego pewnym zgięciom linii i potem, z zamkniętemi nawet oczami, w takt tego rytmu, będzie ona powtarzać kształt tej samej linii z zupełną dokładnością. Są to te wszystkie przesmyki, na których *maniera* czyha na talent malarza. Czepia się ona znużenia jego duszy i znużenia jego mięśni i ofiarowuje swoje usługi, które są rodzajem szlafroka dla wyobraźni i talentu. Estetyka mówi potem dużo o *stylu* danego malarza, lecz styl, tak pojmowany, rozebrany na składowe pierwiastki, wyraża zawsze, albo wrodzone zacieśnienie talentu, ubóstwo jego środków, albo też manierę, która przychwyciła talent w chwili znużenia i wyczerpania i pomaga mu tworzyć dalej, przy pomocy pewnej metody, pewnych nałogowych środków, lub pewnych szczudeł teoretycznych. U Kossaka materyalne, techniczne warunki malarstwa akwarelowego wpływały na pewne zboczenie talentu, zmuszając go do przeprowadzania artystycznego pomysłu przez żmudną i nudną robotę techniczną, zmuszając właściwie do kilkakrotnego opracowywania tego samego obrazu różnemi środkami.

Z materyału zebranego z natury, bądź drogą studyów i notatek, bądź obserwacyi i pamięci, i z istoty temperamentu Kossaka, powstawał w wyobraźni obraz, który w pierwszej fazie zmateryalizowania, był ołówkowym szkicem, następnie czystym konturem przekalkowanego szkicu, a następnie stawał się kolorowym obrazem, wykonanym wodnemi farbami. Między szkicem, streszczającym w najwyższym stopniu najistotniejszą treść talentu i temperamentu Kossaka, a skończonym obrazem, który się różnił w wielu razach od szkicu, lecz

zachowywał jego treść zasadniczą, a nabierał cech dodatnich innej kategoryi, między temi dwoma krańcowemi punktami malarskiej roboty, była faza pośrednia, kiedy cały pomysł zbladły, obdarty z subtelnego uroku szkicu, był tylko martwym szkieletem obrazu, najmateryalniejszem, najbezduszniejszem powtórzeniem granicy kształtu przedmiotów, wypełniających obraz. Otóż, jakkolwiek zalety talentu Kossaka nie ginęły w zupełności w czasie tego procesu roboty, jednak niektóre jego niezwykłe cechy artystyczne zacierały się po drodze do skończonego obrazu — i dopiero, mogąc dziś zajrzeć we wszystkie szczegóły pracy Kossaka, można je odszukać i podziwiać.

Jakkolwiek te ujemne następstwa przerabiania szkicu na obraz, wynikały u Kossaka bezpośrednio z przystosowywania się jego talentu do techniki akwarelowej, nie trzeba myśleć, że każdy akwarelista tak postępuje i tak musi postępować. Ci, którym nie chodzi o linię obrzeżającą przedmioty, u których ona nie jest punktem wyjścia roboty malarskiej, ci, których bardziej obchodzi efekt światła i barwy, ci, wogóle, którzy mają innego charakteru talenty, nie potrzebują też posługiwać się tymi, co Kossak środkami, a tem samem nie są narażeni na straty jakichś świetnych cech talentu w drodze od szkicu do obrazu.

Bądź co bądź dla Kossaka i dla każdego talentu, z którym to się dzieje, wynika stąd krzywda, a zarazem konieczny wniosek, że każdy malarz najlepiej zrobi, jeżeli od początku do końca swej roboty będzie się trzymał jednego materyału — nie będzie szkicował osobno, lecz całą swoją siłę wyobraźni, całą jasność i świeżość natchnienia włoży bezpośrednio w obraz. Nie zawsze to jest możliwe; wielkie obrazy, lub freski, wyma-

gają pewnych prac przygotowawczych, pewnych ułatwień technicznych, które nie pozwalają na bezpośrednie ich wykonanie — tam jednak, gdzie niema nieprzezwyciężonych trudności materyalnych — obraz powinien być stopiony ze szkicem.

Krytyka, która nie opiera się na bezpośredniej obserwacyi artysty, która nadewszystko wychodzi od ludzi, którzy nigdy nie byli twórcami i nigdy jasno nie uświadomili sobie całego procesu powstawania idei i nadawania jej formy materyalnej, widzialnej, krytyka taka wiele zjawisk w sztuce tłómaczy opacznie, szuka przyczyn ich powstawania w dalekich, nieraz nie mających żadnego z niemi związku, faktach i zdarzeniach.

Wszelkie zmiany, zachodzące w charakterze twórczości, wszelkie w niej wahania się, objaśnia się zwykle wypadkami, dotykającemi jakichś życiowych stosunków, interesów, wpływu pewnych osób i innych zdarzeń, dotyczących artysty, jako człowieka, i nie ulega wątpliwości, że wszystko to wywiera ogromny wpływ na twórczość, na charakter i wyraz dzieła sztuki. Poza tem jednak, niezależnie od wszystkiego, co przeżywa artysta, jako człowiek, w czasie samego procesu zamieniania się idei obrazu na obraz, podczas tej walki, jaką stacza myśl lotna z oporem materyalnym środków technicznych, z trudnościami pracy nużącej, zachodzą w duszy artysty zmiany stanów, które czynią, że ten, kto kończy obraz, nie jest identycznie tym samym, który go zaczął.

Zmiany, które powstawały w dziele Kossaka, w czasie zamieniania się szkicu na obraz, jakkolwiek wpływały na większą konwencyonalność linii, którą rysował nie doprowadziły go jednak do zamanierowania kształtu

do zatracenia poczucia indywidualnych cech rzeczy. Jakkolwiek *kontur* w obrazie jest bardziej kaligraficzny, bardziej płynny, mniej subtelnie związany z wyrazem życia; jakkolwiek zaczyna być widocznym, nietylko dla tego, że jest granicą kształtu, ale i dlatego, że obrazowi nadaje pewien pozór skończenia, pewną konwencyonalną harmonię wykonania, pomimo to wszystko, kształt, który on obrzeża, nie traci nic prawie ze swego charakteru. Konie i ludzie, drzewa i trawy, linie ziemi i nieba, nie przestają drgać życiem, indywidualnością charakteru, siłą typu. Jeżeli Kossak się manieruje w wyglądzie swoich środków przedstawiania życia, nie manieruje się nic w pojmowaniu tego życia. Tym zbyt widocznym i trochę kaligraficznym konturem wyraża on i potężnego »Freza« niemieckich rajtarów i lotne konie Lisowczyków, — i biedną szkapę żydowską, świecącą kośćmi i zwięzłego, okrągłego, jak ogórek, Żmudzinka. Zresztą, Kossak, do ostatnich chwil życia, nie stracił giętkości umysłu i zdolności odczuwania, w sposób jasny i świeży, świata zewnętrznego, i rozszerzania, lub zmieniania, do pewnego stopnia, swoich środków artystycznych i technicznych. Ta kaligraficzność rysunku, która występuje najsilniej w latach sześćdziesiątych, z czasem zatraca się i w późniejszych akwarelach, zwłaszcza z ostatnich lat życia, kontur ginie w płaszczyźnie lokalnej barwy, lub cieniu, i gdzie niegdzie tylko występuje wyraźniej, tam naprzykład, gdzie pośpiech roboty, nie dozwalając na ścisłe przeprowadzenie światłocienia, wywoływał użycie tego pomocniczego środka odgraniczenia, stykających się płaszczyzn przedmiotów.

Wogóle, chociaż Kossak nie popełniał w użyciu światłocienia jakichś wielkich błędów, nie robił nielogi-

cznych i sprzecznych z naturalnemi prawami rozkładu światła eksperymentów, nie studyował jednak zjawisk świetlnych z konsekwencyą i nieubłaganą logiką Meissonier'a, naprzykład.

Malarz widzi to tylko i to pokazuje innym w swoich obrazach, co sobie uświadamia. Nie cały obraz odbity na siatkówce, na mózgu, przechodzi do jego świadomości. Pod wpływem gotowych stanów psychicznych, z któremi wrażenie zewnętrzne spotyka się w duszy artysty, z całego widzianego obrazu, pewne jego części najsilniej, najdobitniej uplastyczniają się w wyobraźni. Dla artysty świat oświecony jest podwójnem światłem: słońca i promieni jego własnej duszy. Prowadzi to nieraz sztukę na manowce zacieśnienia się, maniery i bezpłodnego powtarzania się — z drugiej jednak strony daje możność ześrodkowania uwagi i wywołania silniejszego wrażenia w widzu, lub słuchaczu. To, co tutaj mówię o malarstwie, dobitnie występuje w literaturze, lub w opowiadaniach ludzi, którzy szczerze i bez refleksyjnych poprawek odtwarzają swoje wrażenia i wzruszenia. Kiedy Sabała *idzie na niedźwiedzia,* w opowiadaniu jego widać wszystko, co się dokoła niego dzieje, co się znajduje na drodze; spostrzega on i smreki i potoki, obserwuje wanty, zalegające drogę, przygląda się wszystkim szczegółom ziemi i nieba dokładnie, jasno i ściśle, rozprasza swoją uwagę na mnóstwo rzeczy, które kolejno nasuwają się jego oczom. Z chwilą jednak, kiedy ukazuje się *On,* niedźwiedź, cała uwaga myśliwca skupia się na nim, nie widzi on nic, prócz niego, i tej jego lewej łopatki, pod którą ma »łupnąć«. Długi i szczegółowy opis uprzedni, zmienia się na kró-

tką, zwięzłą, urywaną mowę, odpowiadającą uwadze, skupionej, na mgnienie oka trwających chwilach śmiertelnego dramatu, rozgrywającego się między zwierzem, a człowiekiem.

Jakkolwiek malarstwo, zbudowane na podstawie praw optyki, może dać całkowity obraz zjawiska świetlnego, jednakże pod wpływem tego, na czem się skupia świadomość, pewne strony natury, przy spostrzeganiu, wydobywają się na wierzch, podkreślają się w sposób szczególny. Co w rzeczywistości dzieje się drogą naturalnego funkcyonowania umysłu, to w obrazie robi się sztucznemi środkami malarstwa i w ten sposób stan psychiczny artysty, zogniskowanie jego świadomości w pewnym kierunku, udziela się widzowi.

Kossak, który zawsze prawie buduje swój obraz na zmiennem zjawisku ruchu, jak nie ma czasu, obserwując je w naturze, badać jednocześnie ze ścisłością rozkładu światła na ruszających się ludziach i koniach, tak samo też w obrazie, zajęty wydobyciem środkami malarskiemi zmienności zjawiska, nie opracowuje szczegółowo światłocienia. W skutek jednak nadzwyczaj ścisłej obserwacyi natury i szczerości w oddawaniu wrażeń od niej odebranych, obraz jego jest wogóle logiczny i tak przekonywający widza, że patrząc nań, tylko przy rozmyślnem badaniu, przychodzi na myśl, dlaczego ten, lub ów półton, lub refleks jest za blady, albo za ciemny.

Poprostu w obrazie Kossaka, widz *musi* tak widzieć naturę, jak gdyby w rzeczywistości cały jego interes był skupiony na tem, co się dzieje między ułanem, wyrębującym się z gęstwy nieprzyjaciół, albo wilkiem, obsaczonym przez rozjuszone charty i roznamiętnionych

dojeżdżaczy. Zresztą i w naturze, przedmioty w ruchu, zupełnie inaczej przedstawiają się oczom, pod względem ścisłości i wyraźności szczegółów, niż te same przedmioty w spokoju.

Meissonier, którego sztuka stoi na wielkiej inteligencyi, zużywającej olbrzymi materyał studyów, Meissonier czyni to w *Bitwie pod Friedlandem* z samowiedzą; kirasyerzy, pędzący do ataku, są szerzej, ogólniej malowani od koni w spokoju. Ponieważ jednak w tym wypadku refleksya i rozumowanie nie dają dostatecznej miary, więc też i tak jeszcze niektóre szczegóły rzucają się w oczy za wyraźnie i, zatrzymując wzrok i *uwagę* widza, *powstrzymują* też w locie tak świetnie rysowaną ławę lecących w zamieszaniu jeźdźców.

Ogólnikowy światłocień Kossaka nigdy nie psuje obrazu; taki jak jest, użyty z nadzwyczajnem poczuciem natury, podnosi wrażenie prawdy i zupełności przedstawionego zjawiska, pomaga do oddania pory dnia, wyrażenia charakteru i nastroju obrazu. Zwłaszcza w ilustracyach, rysowanych tylko czarno i biało, w których Kossak nie był krępowany powszechnie dawniej obowiązującymi wyobrażeniami o konieczności nadawania bladych, nikłych tonów, akwareli, światłocień jego i siła tonu są prawdziwe, modelacya pełniejsza, bliższa natury.

Oprócz bladości ogólnego tonu w akwareli, w czasach, kiedy Kossak zaczynał swoją pracę malarską, obowiązywała jeszcze inna zasada, zasada »ciepłego kolorytu«, »złotego kolorytu mistrzów weneckich«, czyli, jak w mowie potocznej i żargonie krytyki mawiano: »ciepłego pędzla«.

Kossak, który początkowe studya i pierwsze obrazy

malował, nie w jakiejś miejskiej szkole o brunatno ufarbowanych ścianach, lecz wśród stepów i jarów Podola, Kossak, z początku, nie myślał o tem konwencyonalnem nadawaniu jakiegoś stałego rudawego podkładu swoim obrazom. Jakkolwiek bardzo są jeszcze słabe te jego pierwsze akwarele, widać w nich tendencyę szczerego powtórzenia rzeczywistych, prawdziwych stosunków barw lokalnych, tak, co do skali ich przyciemnienia, jak i co do wierności tonu barwnego. Z czasem jednak, wobec tego, że cała sztuka owoczesna, aż po lata między rokiem 70 a 80-ym, tonowała obrazy na mniej więcej rudej zaprawie, że *Sienna palona,* farba bardzo silna, czerwono-ruda, służyła za podkład wszystkim malarzom, że cała metoda malowania opierała się na uprzedniem obrysowaniu, a nawet wymodelowaniu obrazu tą rudą farbą, na którą dopiero się kładła warstwa farb, stanowiących obraz, z czasem, nic dziwnego, że i Kossak uczynił, jak inni, i podmalowywał swój obraz *Sienną,* a następnie, trzymany już tym silnym tonem rudym, malował, w tonie *ciepłym,* oliwkowożółtym, całość. Przy jego sposobie używania linii dla określenia kształtu przedmiotu i wzmocnienia modelacyi, nie dość ściśle przeprowadzonej w światłocieniu, ten rudy podkład, przeświecający z pod nikłych barw lokalnych, wywoływał wrażenie przezroczystości przedmiotów, co zresztą jest wspólną cechą całego mnóstwa dzieł owoczesnego malarstwa. Lecz Kossak nie miał w naturze swojej skłonności do zakrzepnięcia w rutynie. Ciągła, bezpośrednia obserwacya natury, nie dała mu zmanierować się. Tam też, gdzie Kossak maluje z natury, niema śladu tego konwencyonalnego sposobu używania barwy. Nawet wtenczas w Paryżu, gdzie za-

pewne ta ruda barwa się go uczepiła, jego notatki nieba, które »łapał« z okna pracowni, mają dążność do prostego i szczerego odtwarzania prawdziwego stosunku tonów barwnych. Późniejsze zaś szkice kolorowe i notatki z natury, pokazują, jak długo u Kossaka, trwała możność rozwoju, giętkość i żywość umysłu, zawsze czynnego, podbudzonego, zdolnego do przyjęcia nowych i świeżych wrażeń.

W tych notatkach z natury jest taka niepokalana czystość barw lokalnych, taka ścisłość w widzeniu i odtwarzaniu ich wzajemnego stosunku i zmian, zachodzących pod wpływem oświetlenia i oddalenia od oka widza, jak u najlepszych naszych kolorystów. W tych studyach kolorowych występuje cała subtelność talentu Kossaka, widnieje równie wielka czułość i wrażliwość na barwę, jak i na charakter kształtu, na ruch i wyraz. I znowu należy z żalem zaznaczyć, że w skończonych obrazach, to subtelne poczucie harmonii barw, przełamując się w procesie wykończania obrazu, podobnież jak forma, stawało się bardziej konwencyonalnem, grubszem, dalszem od natury i od tych przymiotów Kossaka, które charakteryzują jego bezpośrednie z natury notatki, lub pierwotne szkice kompozycyjne.

Kossak, jak wszyscy artyści jego pokolenia, przeżył parę zmian kierunków w sztuce. Nowe indywidualności wprowadzały inne pojęcia i inne środki artystyczne. »Ciepły pędzel« w tej ewolucyi, poszedł w poniewierkę — reakcya doszła do przeciwnego bieguna barw, do błękitu — do »pędzla zimnego«.

Kossak, który malował konwencyonalnie w obrazie, nie zatracając, ani na chwilę, najczystszego poczucia prawdy barw, malując z natury — Kossak stopniowo

zbliżał się w tonie obrazów do tych zmian, które powoli zachodziły w malarstwie, w miarę zbliżania się do czasów ostatnich.

Im późniejsze są jego obrazy, tem mniej w nich tonu żółto-oliwkowego, tem wyraźniej, pomimo tego akwarelowego rozjaśnienia, występują na wierzch lokalne barwy przedmiotów.

Nietylko u Kossaka można obserwować podobną zmianę. Böcklin, ten największy zapewne kolorysta, jaki kiedy istniał, przeszedł również podobne fazy; tak samo od żółtawej zaprawy, od sztucznej harmonii, opartej na ujednostajnieniu pewnej domieszki do każdego tonu barwnego, dochodził do przeciwstawności czystych i wyraźnych barw lokalnych w najsilniejszem natężeniu, zharmonizowanych na podstawie tonu światła, przyjętego w obrazie. Ostatecznie Kossak doszedł z kolorem do tego, że konwencyonalna zaprawa żółta znikła prawie zupełnie, obraz miał ton zimniejszy, powietrzniejszy, a przy jego subtelnem poczuciu stosunków barwnych, potrafił on tak uszeregować siłę tonów, że nawet przy nadmiernem rozjaśnieniu barw lokalnych pierwszego planu, wystarczyło mu różnicy tonów dla zaznaczenia tych barw w oddaleniu. Jeżeli koń cisawy, czy kary, na pierwszym planie, ma o wiele słabsze barwy, niż to widzi ktoś inny, to w stosunku do tego, sylweta wierzb i topoli w oddaleniu, zbliża się prawie do szarego tonu, jednak nie roztapia się w nim w zupełności, drży w niej odblask zieleni, który ją różni od bardziej jeszcze nikłego tonu poszycia stodoły, lub rżyska na dalekim pagórku. To ustosunkowanie tonów dowodzi poczucia harmonii barw, i przy całym konwencyonalizmie akwarelowego rozjaśnienia, przekonywa widza i godzi z kolorem obrazu.

Tu należy zanotować, że wogóle i artyści i widzowie, daleko więcej wymagają *przestrzeni*, perspektywy powietrznej, od obrazów, niż jej jest, nawet w naturze. W wyjątkowych tylko razach, ilość pary wodnej, lub kurzu, jest tak wielka w powietrzu i tak oświetlona, że już bliższe przedmioty zmieniają swoje barwy lokalne i przesłaniają się błękitnawym oparem, jak to często robi przesadnie malarstwo, zwłaszcza akwarelowe. Zwykle tak nie jest, i w odczuwaniu przestrzeni gra większą daleko rolę świadomość, że przedmioty są *oddalone* na miarę, niż spostrzeganie zmian zachodzących w ich ubarwieniu i oświetleniu. W tym wypadku, jak i w wielu innych, natura jest do nieskończoności bogata w swoich objawach, daleko rozmaitsza, niż to może objąć ludzki umysł, który wykrawa sobie tylko małą cząstkę jej zjawisk i z nich wyprowadza wnioski i uogólnienia, które stosuje do całości wszechświata. Kossak malował też olejno, nie wpływało to jednak na zmianę wartości kolorystycznej obrazów, a odbierało mu pewność i swobodę w robocie, która mu była potrzebną i którą już miał wyrobioną w akwareli. Nie można o Kossaku powiedzieć tego, co mówiono o Leonardo da Vinci, że zaczynał od warzenia ziół i olejów, preparowania tynktur, werniksów i pokostów, zanim zaczął tworzyć. Nie, Kossaka najmniej zdaje się obchodziła cała kuchnia techniczna malarstwa. Pudełko akwareli, woda, papier, pędzel i gąbka — to materyały przy malowaniu akwareli; tusz, biały gwasz i ołówek przy rysowaniu ilustracyi, ołówek przy szkicowaniu — oto cały arsenał środków jego techniki.

Poważnym środkiem wydobywania kształtu, była linia, kontur, ten środek konwencyonalny, gdyż w na-

turze go niema, który jednak w ręku Kossaka stawał się czemś cudownem, wyrażającem z niesłychaną subtelnością ogromne bogactwo przejawów życia. Plama barwna i świetlna, drugi zasadniczy pierwiastek malarstwa, użyty raz, jak w obrazach, w sposób bardziej konwencyonalny, manieryczny — to znowu w malowaniu z natury z niepokalaną prawdą i czystością, nie zamąconą niczem — oto środki artystyczne i techniczne, któremi Kossak dokonał swego całkowitego dzieła w sztuce.

Należy teraz przyjrzeć się, jakiem było to dzieło, co wyrażało, jaki świat i jaka dusza w niem się objawiła.



IV.

Dla każdego zjawiska, umysł ludzki usiłuje znaleźć jakąś prostą i zwięzłą formułę, streszczającą jego istotę zasadniczą. Lecz to, co się wydaje najistotniejszem w danym fakcie, jest niem o tyle, o ile dany umysł jest w stanie wszechstronnie spostrzegać i ściśle wnioskować. Najczęściej, bierze się za główną cechę jakiejś rzeczy, lub treść istotną pewnego wypadku to tylko, co szczególnie uderza umysł w pewien sposób ukształcony, to, co ten umysł, wskutek jego indywidualnego stanu, szczególniej obchodzi lub zadziwia.

W określaniu też charakteru pewnych talentów, w wynajdywaniu zwięzłych formuł, mających streszczać ich istotę, najczęściej się spotyka z tem zacieśnieniem sądu; z wyprowadzeniem uogólnienia z jakiejś jednej cechy, pomimo, że ona nie jest ani najgłówniejszą, ani jedyną.

Do Kossaka, w mowie potocznej i krytyce, stosowano formułkę: »*Malarz koni*«. Dość spojrzeć na którykolwiek szkic Kossaka, żeby wiedzieć, że był on tyleż malarzem ludzi, co i koni, że człowiek, siedzący na jego koniu, jest również żywy i charakterystyczny,

i że Kossak, nieraz zresztą, w obrazach i szkicach wyrażał pewien jednaki charakter, pewien nastrój, tak dobrze przy pomocy konia, jak i człowieka.

Naprzykład szkic, będący ilustracyą znanej piosenki:

Tak pan jedzie, po obiedzie
Sługa za nim ze śniadaniem,
A za panem chłop
Na koniku hop;
A za niemi wtyle, na siwej kobyle
Jedzie żyd, jedzie żyd hopapa! hopapa!

Na Ukrainie dodają jeszcze: »A za żydem żydóweczki, pogubiły patyneczki«. Wiadomo, że piosnka ta śpiewa się dziecku, wytrząsając je przy tem, w jej takt, na kolanie.

Kossak zrobił ten szkic dla zabawy wnucząt zapewne, w jednej chwili, bez dłuższego namysłu, streścił w nim jednak całą swoją jasność spostrzegawczą i zdolność formułowania w kresce charakteru i życia; — wyraził też zestawieniem tych trzech figur, całą treść społecznego ustroju.

Na jak dobrym koniu i po jak dobrym obiedzie jedzie ten pan! Z jaką poważną fantazyą zwisa mu czapka na ucho, jak mu sterczy wąs pański z tłustego, sytego policzka! Jaka w nim powaga i pańska pewność siebie!

Za nim chłop, jedzie skromnie i bez fanaberyi, na biednym mierzynie, któremu nie w głowie podbieranie łba i odsadzanie ogona; — on jedzie z potrzeby, nie dla zabawy ani fantazyi; albo go kto posłał, albo go jakaś własna bieda wyciągnęła zafrasowanego w drogę, która go nie cieszy. A za niemi żyd, z całem swojem tała-

łajstwem, z latającemi pejsami i łokciami, na »szkapie«, może niegdyś dobrym koniu, dziś sponiewieranej i zszarganej starzyznie, łachmanie konia, podniecony obrokiem i batem, tak, jak i inna wyłatana i wytrzepana starzyzna, która z rąk żydowskich dostaje się na jarmark i ubiera biedaków, — ten żyd trywialny i śmieszny, tak straszliwie obcy, a taki nieodłączny, konieczny pierwiastek malowniczości wsi polskiej.

Te trzy figury, tak nieporównanego charakteru, są symbolicznymi znakami, nad którymi, jak nad kartą z historyi rozwoju społeczeństwa, można się zastanawiać. Lecz mniejsza o to, w tej chwili są one dowodem, że Kossak nie był wyłącznie malarzem koni, jakkolwiek posiadał w najwyższym stopniu wszystkie przymioty potrzebne do malowania konia, i jakkolwiek wskutek znaczenia, jakie miał koń u nas, Kossak nie rozstaje się z nim nigdy, tworząc obrazy na tle polskiego życia.

— »Koń nie pozuje i dlatego jest trudny do studyowania i do poznania« — mówi Meissonier. Człowiek też nie może pozować do wszystkich subtelniejszych objawów życia; nie może pozować do wyrazów uczuć i stanów duszy; cały też ten zakres zjawisk poznaje się i odtwarza w sztuce, albo przez odczuwanie ich w sobie, albo przez spostrzeganie u innych ludzi, którzy nieświadomie, pod wpływem wzruszeń, przybierają pewne wyrazy i ruchy im odpowiednie. W tym wypadku, malarz albo rzeźbiarz nie może nic liczyć na modela, choćby nim był najdoskonalszy aktor. Model jednak ludzki może być ustawiony w pewnym ruchu, może być obładowany pewnym ciężarem, który go zmusi do pewnego napięcia mięśni, lub może to uczy-

nić świadomie, odpowiednio do żądań malarza i utrzymać się w takiem napięciu czas pewien, słowem, może dać mnóstwo wskazówek, może służyć jako materyał doświadczalny, na którym daje się sprawdzić, na zawołanie, przebieg wielu przejawów życia.

Koń tego nie uczyni, — i, poza pewnym zakresem póz spokojnych, pozować nie będzie. Nawet konie wyszkolone w tresurze cyrkowej, tylko pod batem i to na krótką chwilę przybierają cokolwiek trudniejsze pozy. Tak jest z koniem i tak jest wogóle ze zwierzętami. Dla poznania więc ich w celach malarskich lub rzeźbiarskich, trzeba umieć utożsamiać się z ich duszą, odczuwać i uświadamiać ją sobie, jak się uświadamia własne ludzkie wzruszenia i stany duszy. Z drugiej strony, samo poznawanie kształtu, budowy i mechanizmu ich ciała musi się odbywać inaczej wobec tego, że nic one nam nie chcą w tem dopomódz. Dlatego też anatomia, przy badaniu zwierząt, większe może oddać usługi, niż przy poznawaniu człowieka. Anatomia jednak jest jednym z najniebezpieczniejszych szkopułów dla talentu malarza. Świadomość tego, co być powinno, według zasad anatomii, prowadzi do szematyzmu, do przesady w ujawnianiu napięcia mięśni, do nadmiernego podkreślania więzi ciała. Anatom przeszkadza malarzowi obserwować życie z jego subtelnemi przejawami, i swoją erudycyą powstrzymuje ruch i zmienność zjawisk. W akademiach sztuk pięknych, anatomia wykłada się z pewnym naciskiem, opierając się na powadze Michała Anioła, który podobno dziesięć lat krajał trupy, dla wydarcia im tajemnic życia. Grecy jednak trupów nie krajali — i mieli racyę.

Ktokolwiek widział, jak sumienny profesor anato-

mii, przy pomocy elektryczności, wywołuje na sobie skurcze mięśni twarzowych, dla pokazania malarzom, jakie grupy mięśni kurczą się przy pewnych wyrazach uczuć, ten na zawsze zachowuje wspomnienie, czegoś przymusowego, szematycznego, skamieniałego — wspomnienie narzuconego na życie pęta formułki. Studya więc nad anatomią, muszą być prowadzone ostrożnie i z zupełną świadomością tkwiącego w nich niebezpiepieczeństwa: zabicia szczerości i bezpośredniości przejawiania się talentu. Lecz przypuśćmy, że przy badaniu zwierząt są nieuniknione, że taki Barye, nie mógłby bez ich pomocy wyrzeźbić swoich lwów, stojących w tuilieryjskim ogrodzie, że Meissonier, nie mógłby dojść do tej ścisłości kształtu konia, nie modelując go dla nauki od szkieletu do szerści; szczęście jednak tych artystów jest w tem, że umieli oni panować nad swoją erudycyą anatomiczną, że jeden miał ogromny temperament rzeźbiarski, który brał górę nad nauką, a drugi wielką inteligencyę, która mu wskazywała, gdzie się kończy zakres malarstwa, a gdzie się zaczyna atlas anatomiczny.

Koń dla anatoma jest zjawiskiem, które on bada dla odkrycia i poznania praw nim rządzących — koń dla artysty, jest jednym z wyrazów, któremi się wypowiada jego dusza. Musi on go znać i musi go odczuwać, i im bardziej będzie w stanie identyfikować się z jego duszą, tem większej wartości w sztuce będą jego dzieła, ponieważ będą bliżej tej granicy, na której zaczyna się wiecznie świeża i zadziwiająca siła życia, dla wyrażenia której, nie dość »cyrkla, wagi i miary...«

Sztuka, która towarzyszy ludzkości od jej narodzin, zawsze usiłowała przedstawiać to wszystko, co

było w jakimkolwiek związku z człowiekiem, co się bezpośrednio łączyło z jego życiem, lub poprostu podpadało pod jego zmysły i, na zasadzie nieznanych nam bliżej przyczyn, wywoływało twórczość artystyczną; sztuka też od najdawniejszych czasów i wszędzie, gdzie obok człowieka żył koń, przedstawiała go w swoich dziełach, przedstawiała jak mogła i umiała na różnych stopniach swego rozwoju.

Jak daleko w przeszłość sięgają nasze wiadomości o sztuce, wszędzie się w niej spotykamy z kształtem konia. Chińczycy rzeźbią go na najdawniejszych znanych płaskorzeźbach, odlewają z bronzu i malują na jedwabnych tkaninach. To samo dzieje się w Japonii. Konie te, przy całej pierwotności, w czasach najdawniejszych nawet, dobre są w ruchu, mają prawidłowo ustawione nogi w stępie i galopie. W Indyach koń, wpleciony między słonie, pawie i smoki, wspina się dęba na narożnikach gopuramów.

W Egipcie, na kolorowych obrazach przedstawiających tryumfy Faraonów, konie idą rzędami wraz z wziętymi do niewoli jeńcami, lub wprzągnięte w rydwany, galopują, potrząsając ogromnemi pióropuszami.

Najdoskonalsze konie, poza Grecyą, spotyka się w starożytności, na płaskorzeźbach assyryjskich. Konie te przypominają proporcyami, nerwowością i ogniem konie arabskie. Nieduże, zgrabne, o żywem, ognistem spojrzeniu, suchych i mocnych nogach, ściągnięte silnie lejcami, zdają się one ledwo trzymać na miejscu. Konie stojące mają doskonale i silnie ustawione nogi, ze zrozumieniem zgięcia pęcin; — konie w ruchu, mają wyciągnięte równolegle nogi przednie, przy zadnich opartych jednako na ziemi. Podobny typ konia przedstawia

sztuka perska. W Assyryi i Persyi jest zresztą w sztuce wybitna skłonność, do ornamentacyjnego stylizowania kształtu i linii, więc też grzywy i ogony są starannie zaplatane i karbowane, a mięśnie obrysowywane i podcinane ostrym konturem. Pomimo to wszystko, 'jest w tych koniach szczere, bezpośrednie wrażenie natury i wyraz życia.

Z chwilą, w której ukazuje się rzeźba grecka, zdaje się, że gdzieś z za chmnr przedarło się słońce, że sztuka, która dotąd jąkała się i chodziła jak niemowlę na raczku, przemówiła wspaniałą i jasną mową i poszybowała w bezmiar, na jakichś potężnych skrzydłach.

Wszechstronność tego ruchu artystycznego obejmowała cały obszar życia, wciskała się wszędzie, gdzie tylko był jakikolwiek kształt dający się ozdobić. Wszędzie też, gdzie tylko sięgnęła sztuka, wszędzie zjawia się koń, jako niezbędna część obrazu, rzeźby i każdego ornamentu. Monety i medale, wazy, amfory, puhary i misy, zbroje i tarcze — wszystko zdobi koń.

Na szczyty świątyń wyjeżdża promienista kwadryga Heliosa; niezliczone szeregi jeźdźców ciągną po płaszczyznach fryzów; w przerwach metop walczą centaury; łby końskie rżą z narożników dachów; koń wspina się na nagrobkowych kamieniach i okala ściany sarkofagów. Sądząc po sztuce greckiej, która tak wiele twórczości zużyła na przedstawienie konia, był on w życiu Greków pierwiastkiem nie mniejszej wartości i znaczenia, niż w naszem. Lecz sztuka grecka, nietylko, że z rozrzutnością używała kształtu konia, — przedstawiała go ona jeszcze nie mniej świetnie, niż człowieka. Fryz Partenonu przedstawia długi szereg jeźdźców i woźni-

ców, zamykających procesyę Panatenajów. Konie są dwóch typów: lżejsze i krótsze pod jeźdźcami, dłuższe, tęższe i cięższe w zaprzęgu. Przedstawiają one motyw galopa, przeprowadzony zupełnie prawidłowo, zgodnie z naturą, tu, jak zresztą w całej sztuce starożytnej, moment wznoszenia się na zadnich nogach, lub chwilę wyrzucania się w powietrze. Są to żywe, ogniste konie, suchej i muskularnej budowy; mają one przyciętą krótko grzywę i wolno puszczone ogony. Pod względem proporcyi, rysunku części ciała, modelacyi stoją one na jednej wysokości z postaciami ludzkiemi greckiej sztuki, a przewyższają je, pod względem wyrazu. Spokój i jednaki wyraz *nieobecności* ludzkich twarzy, rażąco odbija od silnie zaznaczonego wyrazu ognistego zniecierpliwienia i gwałtowności łbów końskich. Na narożnikach świątyni znajdowały się pyszne głowy końskie, które w stanie okropnego uszkodzenia dostały się do nas.

Sztuka grecka do ostatka, to znaczy aż do czasu kiedy razem z Rzymem, któremu się wysługiwała, zginęła pod nawałą barbarzyńców i nowych form artyzmu, nie przestawała odtwarzać konia. Aleksander Wielki wyobrażany był w konnych posągach lub na złotych medalach. Posąg rzeźbiony przez Lizypa zaginął, jest jednak mały posążek, znaleziony w Herkulanum, uważany za kopię Lizypowego. Jest to rzeźba o wiele niższa od partenońskiego fryzu. Koń o ciężkim tułowiu, krótkiej szyi, łbie grubym, zbyt drobnym zadzie i małych, płaskich kopytach, jakkolwiek modelowany dobrze, nie ma tego wyrazu życia koni z Partenonu. Natomiast na złotych medalach, znalezionych w Tarsie, koń pod Aleksandrem rzucającym się na lwa, przerysowany w kształcie, o nadmiernie długich nogach zadnich, ma jednak

gwałtowny ruch naprzód, oddany z wielkiem życiem. Wspaniałemi dziełami sztuki, związanemi z imieniem Aleksandra, są: mozaika przedstawiająca bitwę pod Issus i sarkofag niedawno znaleziony, zwany: *sarkofagiem Aleksandra Wielkiego*. W *Bitwie pod Issus*, konie użyte są nietylko w tym galopie lub stępie, jaki się widzi z profilu na płaskorzeźbach i medalach. Jest tam doskonały koń w skróceniu, obrócony zadem do widza, powstrzymywany przez żołnierza, i inny, który się potknął pod jeźdźcem, przeszytym właśnie włócznią Aleksandra. Oba te konie są wyborne w ruchu. Jeżeli się przypuści, że mozaika ta musiała być kopią jakiegoś obrazu i uprzytomni, ile tracą obrazy przy tem zamienianiu ich na mozaikę, sądzić należy, że obraz ten był jedną ze świetnych kart sztuki greckiej. Konie wozu Dariusza, konie walczącej w głębi jazdy, wszystkie mają te same cechy i zalety, jakie widnieją w figurach ludzkich, są dowodem, że sztuka grecka nie bała się żadnego przedmiotu, że brała życie szeroko i do czego dotknęła się, wszystko piętnowało wielkim artyzmem. Sarkofag, zwany *Aleksandra*, jest jednem z takich dzieł sztuki greckiej, o porywającem życiu, wyrażonem z zupełnem panowaniem nad naturą i nad środkami artystycznemi. Na jego bokach wre bitwa Greków z Persami. W jednym z tych rzeźbionych obrazów znajduje się grupa Aleksandra, przebijającego Persa, pod którym koń się potknął, identycznie taka sama, jak w mozaice *Bitwy pod Issus*. Ruch figur ludzkich jest nieporównany. Zwięzłe i ogniste konie stające dęba, rysowane są z precyzyą koni Partenonu, jest w nich więcej gwałtowności i rzutkości, co zresztą wynika z samego tematu. Nie wchodząc w bardziej szczegółowy rozbiór

konia w sztuce starożytnej, temi kilku przykładami chcę zaznaczyć, że koń był zawsze i wszędzie kształtem nieodłącznym od wszelkiej twórczości w sztukach plastycznych.

Kiedy morze ludów, które wezbrało gdzieś u brzegów Azyi, zalało Europę i spłukało Rzym i Grecyę, — i długie wieki kruszyło na żwir i piasek pomniki ich sztuki, utworzył się w końcu nad niemi olbrzymi pokład dzikiego namułu, ponad którym sterczały tylko zręby budowli i rzadkie słupy kolumn, których trwałość i siła więzi zdołały się oprzeć nawałnicy barbarzyństwa.

Grecki duch zamknięty pod pokładami rumowisk, powstałych ze zniszczonych dzieł jego własnych, spoczywał pogrzebany, zdawało się, na zawsze, — jak leżały pokłady węgla, z utajoną w nich siłą ciepła i blasku, pod potężnemi warstwami rumowisk świata, które na nich osadziły morza.

Ale duch sztuki nie był wyłączną własnością Grecyi. Nowe ludy, ci barbarzyńcy, którzy jak ślepa bezmyślna siła fali oceanu, gruchotali pracę cudownych geniuszów — mieli w sobie tego samego Demona sztuki, który ich natychmiast wywabił na pole twórczości.

Kiedy z fal tego potopu zaczęły się wyłaniać zaczątki chrześcijańskiego społeczeństwa, *nowa dusza* zaczęła też osadzać kształty nowej sztuki, w których się przełamywały pierwiastki rasowe różnych ludów, rozlanych po obszarach zasianych ruinami cywilizacyi Grecyi i Rzymu. Koń zjawia się też zaraz obok człowieka, w pomnikach tych pierwotnych przejawów sztuki nowego świata.

Zdobi on groby królów i rycerzy, miesza się między ornamenty romańskich, a potem gotyckich katedr;

galopuje na kobiercach, świeci z okien szyb kościelnych; widać go na ścianach zamków i kościołów, na rozwianych sztandarach narodów i chorągwiach rodowych; zdobi on miniatury rękopisów świeckich i religijnych, widnieje na jednym z najważniejszych symboli władzy i prawa — na pieczęci, jest tak obecny w sztuce, jak sztuka w życiu.

Wenecyanie wyprzęgają go z klasycznej kwadrygi, która wiozła Heliosa, czy jakiegoś bohatera Grecyi i stawiają Bogu i św. Markowi na chwałę, nad portalem swego kościoła.

Koń średniowieczny, rycerski, ciężka normandzka machina, do dźwigania zakutego w pancerz rycerza, noszącego kopię grubą i długą jak dobry smrek, sam bywa też zamykany w żelazną skorupę, lub okryty oponami i potężnemi rzemieniami rzędów i uprzęży tak, że ledwo go widać. Jest on traktowany często symbolicznie, heraldycznie, jako znak rycerstwa, bez względu na jego własną duszę, na jego osobistość.

Chwila budzenia się nowoczesnej sztuki, początek *Odrodzenia,* jest jedną z cudniejszych chwil, jakie duch ludzki przeżył. Jest w tem potężna siła wiosny — młodości — niepowstrzymany, nieokiełzany potok życia, bogactwo nieprzebrane sił twórczych, nadmierna płodność, zalewająca powodzią kwiatów świat młody.

Skorupa hieratyzmu bizantyńskiego, jak resztka odwalonego wiosennym wylewem lodu, roztapia się w nicość i ginie w promieniach tego olśniewającego słońca. Jest to rzeczywista »*Primavera*« sztuki, która z obrazu Botticellego patrzy na świat skrzącemi się oczami młodości.

Widząc ten bezmiar twórczości, tę powszechność

porywu artystycznego, to niezmierne bogactwo i siłę myśli; patrząc na ilość, ogrom, doskonałość dzieł powstających z taką gwałtownością w tej epoce, człowiek stawia sobie pytanie: gdzie się znalazły ręce do pracy dla chleba; kto wytwarzał bogactwo materyalne tej ziemi; skąd się brały ręce, dźwigające miecze, kopie i arkebuzy, gdzie się werbowały szeregi kondotierów i załogi flot Genuy i Wenecyi; — gdzie zresztą w tych czasach zapamiętałego mordu jednostek i rzezi mas całych, znalazła się siła odradzania się ludzkości. Wspaniała ta epoka w historyi sztuki, była nie tylko *Odrodzeniem* świata klasycznego — za potężne i za samodzielne osobistości, za oryginalne charaktery wystąpiły odrazu na widownię, żeby mogły być całkowicie pochłonięte i znicestwione, przez zmartwychwstałą sztukę grecką. Jak każde *Odrodzenie* w sztuce wynika z bezpośredniego stosunku indywidualności artystów do natury, nie z naśladownictwa choćby największych arcydzieł sztuki, tak też było i we Włoszech. Rzeczywiste *Odrodzenie,* to ta zaciekła chęć zbadania, poznania natury, która cechuje pierwszych zwiastunów nowej epoki, to ta ich wszechstronność, z jaką łączyli sztukę z życiem. Grecka sztuka odrodziła się tylko dzięki tym świeżym siłom, temu zasobowi bezpośrednich wrażeń i spostrzeżeń, które pochłonęła, opanowując wielkie indywidualności, powstające tłumami w całej Italii. Sztuka klasyczna była ich mistrzem, i jak każdy mistrz, narzu cała im swoją indywidualność, lecz skutek jej wpływu byłby żaden, gdyby uczniowie nie byli geniuszami.

Rzecz oczywista, że ta sztuka, która tak się łączyła z życiem, nie pominęła konia. Jeden z najwszechstronniejszych mistrzów rzeźby, jacy kiedy byli, Dona-

tello, stawia w Padwie konny pomnik Gattamelaty. Na potężnym, ciężkim koniu świetna postać rycerza w zbroi, siedząca owoczesnym obyczajem z zupełnie prosto wyciągniętemi nogami, opatrzonemi półłokciowej długości ostrogami. Koń idzie stępa, a pamiętając nawet, jak ciężkie koniska dźwigały owoczesne rycerstwo, wydaje się on za tęgim, za grubym; modelowany jest jednak z wielką prawdą — szczególniej żywa i doskonałego rysunku jest głowa, jak również i nogi. W Wenecyi stoi konny posąg Bartłomieja Colleone, rzeźbiony przez Verochia, — doskonała figura jeźdźca z tym dumnym, nakazującym ruchem, koń za to, idący stępa tak, jak i w posągu Gattamelaty, jest manierycznie modelowany.

Szkice do obrazu bitwy pod Aughiari, szkice w *Kadelisie atlantyckim* pokazują, że Leonardo da Vinci i pod względem pojmowania i odtwarzania konia, był jednym z najwszechstronniejszych i najpotężniejszych geniuszy.

W szkicach Michała Anioła są wskazówki, że kształt konia był mu tak dobrze znany, jak i człowieka.

Koń idący stępa powtarza się tak we freskach, jak i w płaskorzeźbach nagrobkowych; na kobiercach i na będących wówczas w zwyczaju skrzynkach weselnych, — wogóle wszędzie, gdzie tylko koń był odtwarzany. Drugim ruchem konia, używanym w sztuce owoczesnej, i długo zresztą jeszcze potem, było wzniesienie się na zadnich nogach z zawieszonemi symetrycznie w powietrzu nogami przedniemi. Był to zepsuty, zmanierowany galop, albo też chęć odtworzenia konia stającego dęba. Ponieważ jednak, ruch konia naprzód wyraża się, nietylko ustawieniem nóg, więc też i przy

takim ich układzie, wydobywano doskonałe wrażenie ruchu i życia w koniu. Andrea Pisano i Pisanello zostawili kapitalne dzieła w płaskorzeźbach i medalach.

W spotkaniu Attyli ze św. Leonem i w zwycięstwie Maksencyusza, konie Rafaela są żywe i ogniste lecz rysowane manierycznie, modelowane okrągło, jak gdyby nie było w nich mięśni, tylko jakby pod skórą znajdowała się wszędzie, jednaka warstwa elastycznego tłuszczu. Malują zresztą lub rzeźbią konie we Włoszech wszędzie — we wszystkich szkołach, bez względu na temat obrazu i bezpośredni z nim związek konia. Maluje go Mantegna w *Męczeństwie św. Jakóba,* — umieszcza Tycyan w swojej wielkiej kompozycyi: *Ecce Homo.* Tycyan maluje też Karola V., na czarnym, galopującym koniu, który chociaż nie jest tak prawdziwy, jak siedzący na nim cesarz, ma jednak tę zaletę, że zbytnio nie razi.

Bądź co bądź, rozpoczyna się tu już to zacieśnienie pola twórczości w sztukach plastycznych wyłącznie do ludzkiej postaci, wskutek czego człowiek żywy i prawdziwy znajduje się na obrazach, wśród świata przypominającego liche dekoracye teatru, w otoczeniu zwierząt pozbawionych życia i prawdy, przypominających konie z karuzeli.

Późniejsze konie w obrazach Salvatora Rosy, jakkolwiek nie są prawdziwsze w pojmowaniu ruchu, są jednak żywe i jako plama barwna, w stosunku do pejzażu, naznaczone z poczuciem efektu.

Wielki ruch artystyczny trwał trzy wieki prawie, kolejno wybuchając w różnych krajach. Kiedy wielkie ognisko sztuki zdawało się gasnąć we Włoszech, w Ni-

derlandach roztacza się olbrzymia łuna twórczości, a w Hiszpanii wschodzi słońce Velasqueza.

Velasquez, który w *Poddaniu się Bredy* pokazał parę łbów i piersi końskich, malowanych z tem samem pochwyceniem życia, jakie cechuje jego portrety, — jednocześnie maluje tego ślicznego, małego Infanta na koniu, przypominającym, pod względem kształtu i ruchu, wypchane koniki na biegunach.

Rubens maluje konie w apoteozie Maryi Medicis i w wielu innych swoich obrazach, jak np. liczne polowania na lwy, jak w tem porywaniu kobiet, znajdującem się w Monachium. W koniach tych jest życie, są czasem łby świetnie malowane, dobrze oddana maść jabłkowita, lecz razi konwencyonalność ruchu i modelacya tułowia i nóg, razi tembardziej, że konie te są naturalnej wielkości.

W Van Dycka portretach konnych, rażącą jest różnica między wykonaniem postaci ludzkich a koniem. Karol I, tak żywy, tak nadzwyczajny w wyrazie, tak prawdziwy w całej postawie, siedzi na koniu potwornym: olbrzymi kadłub, krótka i gruba szyja, i mały łeb robią z tego królewskiego konia konika z szachów. W innym portrecie Karola I, gdzie koń stoi przy królu i sięga po trawę, jest on już o wiele lepszy; w każdym razie różnica między odtworzeniem postaci ludzkich a koniem i pejzażem jest często nie do zniesienia, tak u Van-Dycka, jak i u wielu innych owoczesnych malarzy.

Lecz w Holandyi malują konie Cuyp, Teniers, Berchem, Wouwerman i całe mnóstwo innych. Cuyp'a spokojne siwoszki, są doskonale kończone i prawdziwe w kolorze. Wouwerman, który przedstawia tyle cieka-

wych i prawdziwych szczegółów w łbie, w wyrazie, w koniu spokojnym, — jest zawsze konwencyonalny w ruchu gwałtownym. Zawsze robi tak samo jednako podniesione nogi, jak u psa służącego, ile razy maluje konie galopujące. Ale wprowadza on już życie osobiste konia; te konie rżą, wierzgają, gryzą się; mają końskie wyrazy w oczach, są nieraz dobre w kolorze, są złączone z otaczającym je pejzażem; słowem, są to już konie, które nie znajdują się w obrazie tylko, jako jeden z drugorzędnych szczegółów, lecz są głównym motywem życia, który szczególnie zajmuje malarza, na którym buduje on swoją kompozycyę.

Przeglądając całą spuściznę artystyczną owych wieków, ze zdziwieniem się widzi, jak dużo w niej miejsca zajmuje koń. Rozpowszechnienie się druku, książek ilustrowanych, a z niemi potrzeby udostępnienia obrazów, wywołuje mnóstwo drzewo- i miedziorytów, przedstawiających współczesne zdarzenia. Więc bitwy i pochody, wjazdy uroczyste i turnieje, — wszystko się roi od koni, przedstawianych zwykle manierycznie, z pewnym szematyzmem ilustracyjnym, z wiecznie tym samym konwencyonalnym ruchem. Koń miał tak wielkie znaczenie w życiu owoczesnem, że sztuka, która je odtwarzała, musiała nieustannie spotykać się z potrzebą wprowadzania go do rzeźby i obrazów, czyniła to zwykle mimochodem, nie kładąc na prawdę odtworzenia jego kształtu, takiego nacisku, z jakim traktowała postać ludzką. Wiek XVIII ma ten powszechny, wszędzie powtarzający się typ konia, o ciężkim tułowiu, garbatym nosie, małych uszach, niewielkich nozdrzach, wypukłych oczach, grzywie kędzierzawej, wielkim kędzierzawym ogonie i włochatych pęcinach. Jednem z lepszych dzieł

owych czasów jest koń pod Piotrem Wielkim w Petersburgu, rzeźbiony przez Francuza Falconet'a.

Przychodzi wielka rewolucya i Napoleon. Krwawa reakcya przeciwko całemu dotychczasowemu ustrojowi dotyka też sztuki.

I dziwna, te czasy strasznych wojen, czasy największego wodza, jakiego znał świat nowoczesny, najheroiczniejszych czynów kawaleryi, najśmielszych pochodów, są bezpłodne w sztuce.

Drugie Odrodzenie nie wydaje nic; sztuka grecka powołana znowu do życia, nie ma tym razem geniuszów na usługach i upada, zostawiając szeregi dzieł marnych, nudnych — martwych.

Poza dobrym miniaturzystą Isabeyem i Dawidem, który przynajmniej w portretach nie jest takim sztywnym i martwym, jak zwykle, cała czereda malarzy pierwszego Cesarstwa składa się z bezdusznych miernot, malujących pod kierunkiem i na zamówienie Napoleona, urzędowe i pod cenzurą komponowane obrazy. *Słońce Austerlitzu,* jedna z najbardziej rozstrzygających bitew, jakie ludzie stoczyli, to zwycięstwo nowych idei, które zatknęło sztandar rewolucyi na wyłomie starego świata — ilustruje Gerard. Konwenans układu, sztywność, bezduszność, lub śmieszna naiwność bez prostoty cechuje i ludzi i konie, które w dalszym ciągu są tymi konikami z szachów lub z zabawek dziecinnych. Gros, Debret, Goutherot i inni, malują konie, nie mając o nich pojęcia. Cesarz i marszałkowie muszą siedzieć na koniach, więc się pod nimi maluje jakieś nieproporcyonalne, koszlawe zwierzęta, coś, co jest ledwie znakiem, przypominającym konia.

Jest jednak w tym czasie malarz wielkiego tem-

peramentu, to Karol Vernet, którego *aquatinty,* przedstawiające konie wschodnie, są dobrze u nas znane. W jednym przeglądzie wojska, malowanym na współkę z Isabeyem, jest jego świetny, biały koń, stający dęba pod Muratem. Był wówczas też inny wielki talent, to Gericault, którego późniejsza krytyka francuska upodobniała z Chełmońskim. Nie zdążył on jednak odtworzyć epopei Napoleńskiej, był wtenczas zaledwie początkującym, młodym malarzem; czemby jednak mógł być, pokazuje jego *Strzelec gwardyi,* rzucający się naprzód na siwym koniu w wściekłym ruchu. Prawda, w koniu są jeszcze konwencyonalizmy, resztki XVIII wieku, ale jest w tem potężna siła talentu i temperamentu. Pozostały też po nim studya i szkice koni, malowane z natury z wielką prawdą, a bez maniery.

Przychodzi potem wieloletnia nuda, — nie zjawiają się nowe talenta. Kiełkuje już jednak rzeczywiste *Odrodzenie,* nagromadzają się materyały i siły do nowego porywu naprzód. Ukazuje się wreszcie Delacroix, występują wielcy pejzażyści francuscy i nastaje ten wspaniały rozkwit sztuki, który trwa dotąd, ogarniając szersze niż kiedykolwiek granice.

Malarzem konia, stojącym na przełomie między dwiema temi chwilami, jest Horacy Vernet. Niezaprzeczenie wielki talent, lecz biorący naturę płytko, niemający silnego temperamentu, — nie jest on ani zdecydowanie konwencyonalnym i stylizowanym, ani też nie przechyla się w stronę zupełnego realizmu. Maluje on mnóstwo Napoleońskich bitew i epizodów wojennych, między innemi, na zamówienie generała Krasińskiego, Samosierrę. Malował też księcia Józefa, skaczącego w Elsterę; biały jego koń obraca się w stronę jeźdźca,

jak gdyby go chciał ostrzedz; ruch ten, przy zupełnie wolno puszczonych powodach, u konia, który ma skoczyć w wodę, jest nieprawdziwy; koń ten ma całkiem ludzkie oko w budowie i wyrazie, chrapy i cały pysk modelowany zupełnie bez natury. Ruch nóg fałszywy, przeciwny zasadom mechaniki zwierzęcego ciała. Są one rozstawione szeroko, jak ręce przy grze na fortepianie, kiedy koń w takim pędzie trzyma nogi jaknajbliżej środka ciężkości całego ciała. Bądź co bądź, koń ten ma w sobie rzut naprzód i ruch scharakteryzowany lotem ogona i grzywy. Koń księcia Józefa, jak wszystkie zresztą konie Verneta, jest łagodnem, bez wielkiego temperamentu i ognia stworzeniem, z ciałem miękkiem, bez energii i nogami pozbawionemi sprężystości.

Rzeźba w owych czasach lepiej nieraz sobie radziła z koniem, nie dlatego, żeby w niej samej były jakieś szczególne potemu warunki, lub żeby działały na to jakieś uboczne wpływy, tylko dlatego, że się znalazło kilka wybitnych talentów rzeźbiarskich. Jednym z największych jest Klodt, profesor petersburskiej Akademii, którego cztery konie, zdobiące most w Petersburgu, są świetnemi dziełami sztuki. Niema tu już śladu barokowych resztek. Koń jest przestudyowany bezpośrednio z natury; odczuty z głębokiem przejęciem się jego duszą. Te cztery konie, to cztery wybitne temperamenty konia. Rysowane i modelowane z mistrzowskiem władaniem formą, zadziwiają dziś, a tembardziej są godne podziwu, jeżeli się wyobrazi współczesny powstawaniu ich, stan sztuki wogóle.

Klodt, to ogromny talent. Co to za przepyszna rzecz ta podstawa pomnika bajkopisarza Kryłowa! Jakie życie, ile natury, ile dowcipu w tych wszystkich zwie-

rzętach. Z jakiem czystem poczuciem prawdy, bez żadnej maniery jest to wszystko modelowane.

Koń na pomniku Fryderyka W. w Berlinie, rzeźbiony przez Raucha, jest jedną z dzielnych robót rzeźbiarskich. Idzie on małego kłusa, strzygąc uchem i żując wesoło wędzidło, — nie mniej żywą jest postać Fryderyka, przechylonego w siodle, z subtelnem poczuciem ruchu.

Dziełem zadziwiającem, ze względu że to robota Niemca, jest Amazonka walcząca z panterą, rzeźbiona przez Kissa. Wściekłość konia, któremu pantera uwisła u gardła, ruch gwałtowny, przeprowadzony jak błyskawica, przez całą grupę, siła, sprężystość i energia nóg, — wszystko jest w tej świetnej rzeźbie.

Jeżeli mowa o rzeźbie należy wspomnieć Thorwaldsena, który swój wielki talent i zdolność kompozycyjną zamknął w skorupę skompilowaną z antyku. Rzeźbił on konie na fryzach przedstawiających wjazd Aleksandra do Babilonu, trzymając się zawsze greckiego typu, tak, jak w konnych posągach Maksymiliana I w Monachium, a szczególnie w pomniku księcia Józefa, stojącym w Homlu, trzymał się wzoru posągów konnych rzymskich Cezarów.

Dobrze maluje konie Franciszek Adam w Monachium, jak i należący do tej samej szkoły Kotzebue. Inny Niemiec, Horschelt, olbrzymi talent i niezwykłej siły temperament, był świadkiem zdobycia przez ks. Bariatyńskiego ostatnich niezależnych siedzib Kaukazu. Wyniósł stamtąd niesłychanej oryginalności, siły, malowniczości i dramatycznego nastroju obrazy. Konie czerkieskie pnące się po niedostępnych turniach, kozackie, na dawny tatarski sposób, napady na auły Czeczeńców; darcie się kawaleryi i bateryi dział po niemożliwych drogach górskich, krwawe i malownicze epizody tej

walki odtworzone są z nadzwyczajną prawdą w obrazach olejnych, akwarelach, rysunkach węglem i piórkiem Horschelta. Jednym ze szczególnie niezwykłych obrazów Horschelta jest pochód artyleryi w nocy, po skalistem bezdrożu zasypanem śniegiem, pochód, po stromych skalnych drogach górskiego żlebu. Ruchy koni, ciągnących, z napięciem sił do ostatka, działo podtrzymywane przez żołnierzy, są oddane z nadzwyczajnem poczuciem prawdy.

Wogóle, w miarę odradzania się sztuki europejskiej na podstawie bezpośredniego stosunku oryginalnych talentów do natury, objawia się w niej wszechstronność, podnoszenie się ogólnego poziomu pojmowania i odtwarzania najróżnorodniejszych zjawisk, — przyczem, prawda i doskonałość malowania i rzeźbienia konia idzie za ogólnym postępem.

Przychodzi Meissonier. Bierze się on do konia tak, jak gdyby dotąd nic w tym kierunku nie było zrobione w sztuce. Odrzuca on wszystko, cokolwiek do jego czasów artyści w koniu widzieli; jego ruch i kształt, jego wyraz i stosunek do człowieka i otaczającego świata, wszystko poddane zostaje surowej krytyce, niemiłosiernemu i zaciekłemu badaniu. Meissonier zabiera się do tego jak przyrodnik, obmyśla przyrządy do ułatwienia badań, zamienia pracownię malarza na pracownię anatoma i badacza mechaniki zwierzęcego ciała. Lecz jednocześnie panuje nad tak zdobytym materyałem swoją inteligencyą i szczerym temperamentem malarza; nie robi ze swoich koni wzorów do wykładu anatomii, lecz sprawdzając zdobytą przyrodniczo wiedzę na żywym koniu, używa jej dla zrozumienia i usprawiedliwienia przed sobą i widzem szczegółowej prawdy kształtu i ruchu.

Meissonier przechodził stopniowo od konia stojącego, do idącego stępa, aż do galopujących koni w bitwie pod Friedlandem. Stosunek wzroku widza do obrazu jest zależny od tego, w jakim stosunku był do niego malarz, — czy malował on go zblizka, czy zdaleka. Meissonier zmusza do patrzenia zblizka, ponieważ jego małe obrazy, skończone z niesłychanem mistrzowstwem, bez drobiazgowości jednak, bez tak zwanego sumiennego malowania, które jest bezkrytycznem nagromadzaniem drobiazgów, lecz z głęboką znajomością kształtu, nawet w drobnych szczegółach, zmuszają do badania i spostrzegania ich zblizka. — Meissonier maluje konia w ruchu, który był przed nim nieznanym, który dla innych malarzy odkryła dopiero momentalna fotografia; przeprowadza on ten ruch nietylko w takiem lub innem krzyżowaniu się nóg, lecz z logiką przyrodniczą stara się przeprowadzić każdorazowe przerzucanie się środka ciężkości ciała, wygina odpowiednio tułów, szyję, przechyla głowę, naciska pęcinę, napręża odpowiednie i z właściwym skurczem mięśnie, aż do siatki żył, występującej na koniu, pod wpływem zmęczenia.

Nie maluje on konia swobodnego lub niewyjeżdżonego; nie maluje go ze szczególnym, wydobywającym go poprzed resztę obrazu, naciskiem. Jego konie wojskowe, czy też konie pod rokokowymi jeźdźcami, są dobrze wyjeżdżone, włożone do służby, nawykłe do wędzidła i ostrogi. Rzadko mu się zdarza malować konia, któryby miał temperament nie mieszczący się w tresurze frontowej lub berejterskiej, jak np. koń grzebiący ziemię pod Neyem. W typie i budowie konia wyraża on zato doskonale jego charakter. Biały koń Napoleona, dobre, łagodne, ale wielkiej siły, inteligencyi i charakteru

zwierzę, jest kilka razy malowany, z zachowaniem znamiennych cech jego temperamentu.

Meissonier, bardziej niż jaki inny malarz, wywołuje pewną uwagę, dotyczącą wielkich i małych — wymiarami — obrazów. Ściśle biorąc, jeżeli się chce widzieć w naturze, tej wielkości przestrzeń, jaka jest objęta obrazem w *Roku 1814,* lub w *Bitwie pod Friedlandem,* jest się zmuszonym oddalić od niej na taką odległość, z której tych wszystkich szczegółów, jakie Meissonier maluje w ludziach, koniach, rzędach, uzbrojeniu, nie możnaby wcale widzieć, z tą dokładnością, z jaką są one u niego przedstawione. Właściwie więc, patrząc na taki obraz, patrzymy na ludzkość i przyrodę zmniejszone do wymiarów lilipucich, i tylko dzięki przystosowywaniu się umysłu i niedostatecznej obserwacyi natury, godzimy się z tym malowanym światem i nie pytamy, jakim sposobem to się dzieje.

Koń w sztuce, jak zresztą każdy inny szczegół wzięty z natury, względnie do tego, jak jest pojęty, wyraża różnorodność stosunku ludzkiej duszy do świata zewnętrznego. Na jednym biegunie stoją ludzie, którzy badają i odtwarzają naturę, dlatego, że nieznana nam przyczyna pobudza nas do tego i daje nam zadowolenie ze spełniania tej czynności duszy, — na drugim, ludzie, którzy biorąc pewien kształt z natury, używają go jako znaku do wypowiedzenia swojej duszy, swego subjektywnego, uczuciowego stanu. W ostatecznym wyniku, jedni i drudzy, jeżeli tylko mają talent, muszą dać *dobry obraz lub posąg,* i, sądząc objektywnie, z najszerszego horyzontu sztuki, różnice te nie stanowią nic o artystycznej wartości dzieła, które pod ich wpływem powstało.

Regneault, potężny talent i jedna z najgłębszych natur artystycznych, jakie kiedy w sztuce francuskiej były, zabity młodo przez Prusaków w ostatniej bitwie, jaką stoczono w obronie Paryża, Regneault malował konia *bestyę,* straszne bydlę, jak czarna chmura, z którego bucha jakaś żywiołowa, nieprzytomna siła. Żeby siedzący na nim marszałek Prim, był rzeczywiście takim, jak ten człowiek z obrazu Regneault'a, byłby to jeden z najpotężniejszych ludzi, niczem nie zachwianej energii, siły i nieugiętego charakteru. Siedzi on, wpatrzony w swoją ideę, na tym andaluzyjskim koniu, który wciela w sobie huragan rewolucyi, przeciągający za nim z rozwianymi sztandarami, z chrzęstem broni i wrzawą setek tysięcy piersi. Czarne zwierzę, o potężnych kształtach, osadzone silną i pewną ręką, zaryło się w ziemię, podginając łeb, gryząc z gniewem wędzidło i chlapiąc białą pianą. Koń ten zdaje się ryczeć z wściekłości. Jaka jest siła tych nóg potężnych, tych stalowych pęcin i wbitych w ziemię kopyt! Ogon i grzywa porwane wiatrem, trzepią się, jak czarny sztandar.

Tego samego typu i charakteru są dwa konie w innym obrazie Regneault'a — w *Automedonie.*

W rzeźbie francuskiej jest nadzwyczajnego charakteru i doskonałości kształtu koń, na którym jedzie *Joanna d'Arc,* Fremieta. Jest to potężny koń średniowieczny, rycerski, modelowany z tą prostotą i powagą, z tą ścisłością linii, jaka charakteryzuje francuską rzeźbę. Tego samego typu jest koń wspinający się, pod św. Jerzym, walczącym ze smokiem. Doskonały ruch i wyraz obrzydzenia i złości w koniu, wyrażone są z nadzwyczajną prawdą.

Tegoczesny ruch artystyczny jest jednym z naj-

wszechstronniejszych, jakie zna historya sztuki, — wszędzie też obudził on twórczość samodzielną, oryginalną — wszędzie usamowolnił z pod szablonu akademickiego indywidualność narodową i indywidualność artysty.

W Rosyi, oprócz malarzy bitew, których działalność jest całkowicie pochłonięta przez wykonywanie zamówień państwowych, był wielkiego talentu malarz koni, Świerczkow. Jego trójki jemszczyckie, pędzące wśród ponurych, zaśnieżonych równin, mają ogromny charakter i prawdę. Akwarelista, Piotr Sokołow, malował doskonałych szczwaczy i dojeżdżaczy, uganiających się na garbonosych »kozakach«, za zającami i wilkami po stepach Małorosyi.

Paweł Kowalewski, syn Józefa, oryentalisty, niegdyś filareta i towarzysza Mickiewicza, studyował konia z tą Meissonierowską chęcią dotarcia do dna poznania jego kształtu i charakteru. Doskonały rysownik i obserwator, tam gdzie nie chodzi o gwałtowność ruchu i siłę temperamentu, robił obrazy wielkiej wartości, w których jest pełno interesujących motywów w ruchu i wyrazie konia.

W Anglii, której nazwa jest dziś związana nierozdzielnie ze sławą najznakomitszych koni i jeźdźców, musiał też i w sztuce koń zająć wybitne miejsce. Sztuka jednak angielska, do niedawna nie była wcale prawie znaną na lądzie Europy, a jakkolwiek sztychy angielskie cieszyły się w niej wielkiem powodzeniem i jakkolwiek razem z niemi, w najdalsze zakątki naszej nawet wsi, przychodziły portrety sławnych angielskich wyścigowców, we wszystkiem tem, nie tkwi jednak pierwiastek wielkiego artyzmu, i żadne sławniejsze imię,

oprócz Landsera, nie wybiło się na wierzch z tego mnóstwa ilustratorów angielskiego koniarstwa. Dziś, tam, jak wszędzie, podniesienie ogólnego poziomu sztuki, dźwignęło też i sprawę odtwarzania w rzeźbie i malarstwie konia. W ostatnich czasach, sławną się stała pani Brown, malująca obrazy batalistyczne. Znam tylko jej szkice w »Daily Graphic«, które rzeczywiście odznaczają się nadzwyczajnem życiem, siłą i charakterem.

Włochy, zepchnięte na długo z naczelnego stanowiska w ruchu artystycznym, mają jednak świetnych rzeźbiarzy i wybitne malarskie talenta.

W Genui stoją dwa pomniki tak różne w pojęciu i w wyrazie, a tak doskonałe, jako rzeźba, jako wyraz pewnego charakteru; streszczają też one w sobie całą historyę sławy i klęsk walki o niepodległość, i całą radość wolnej i zjednoczonej Italii.

Oto Wiktor Emanuel wyjeżdża konno na ten plac olbrzymi i zdejmuje kapelusz przed ludem. Potężna, oryginalna, zamaszysta figura króla, ta twarz z wąsem do góry, brzydka, lecz mężna i energiczna, ruch pewien siebie i silna ręka, która aż przegina kark wspaniałego konia, równie jak jeździec malowniczego i tęgiego — wszystko to składa się na całość wielkiego, imponującego charakteru.

Nieopodal, na szczycie kolumny stoi, jak czujny żuraw *republicano,* Mazzini, którego z *Re galantuomo* — pogodziła, unosząca się nad nimi wspólna miłość Italii i wspólna radość, że *stranieri* burzą wypadków zostali wymieceni za Alpy...

Lecz na innym placu, stoi konny posąg Garibaldiego, który jest przeciwieństwem artystycznem pomnika

Wiktora Emanuela, a dopełnieniem historyi oswobodzenia Włoch.

Garibaldi, w swojej skromnej czapce i płaszczu złożonym z dwóch płacht, zwisających z przodu i na plecach, patrzy przed siebie, na pole bitwy, wytężonym wzrokiem; koń — to nie koń od parady, festynów i demonstracyi, to mężne i mądre zwierzę wodza, które wie, że trzeba stać spokojnie pod kulami i wśród huku dział; stoi też prosto, równo oparty wszystkiemi czterema nogami, patrzy uważnie w przestrzeń, nie rzuca się, nie niecierpliwi się i nie rozrywa uwagi, siedzącego na nim człowieka, od którego rozumu, woli i męstwa zależy może los tysięcy.

Te dwa pomniki w charakterze ludzi i koni, w nastroju całości, we wszystkiem, aż do sposobu modelowania, są wyrazem dwóch indywidualności artystycznych, albo też dwóch stanów duszy, jakiejś nadzwyczaj bogatej i wielostronnej natury ludzkiej.

Segantini, wielki i wszechstronny talent malarski, w swoim obrazie, *Orka w Engadinie,* z wielką prawdą i życiem wymalował konie zaprzężone do pługa.

Lecz dość tych przykładów, które dowodzą wymownie powszechności użycia kształtu konia w sztuce.

Dzisiaj, cudowny wynalazek momentalnej fotografii, jako środek pomocniczy w studyach nad naturą, oddaje olbrzymie usługi, przy badaniu konia tam zwłaszcza, gdzie rasowe właściwości artystów nie usposabiają ich do szybkiego obserwowania i uświadamiania krótkotrwałych zjawisk życia, jak np. w Niemczech. Mniejszego, acz wielkiego znaczenia jest momentalna fotografia dla nas, którzy spostrzegamy i uświadamiamy naturę z szybkością i bystrością o wiele większą.

Zakres i siła przejawów sztuki w dawnej Polsce, nie są jeszcze dostatecznie zbadane i ujęte w jakąś historyczną całość. Kraj zasypany jest ruinami i okruchami dzieł sztuki, fale wypadków rozbijały się po nim, niszcząc i rozsypując w gruz i proch pracę rąk i myśli. Dziś, odbywa się jeszcze zaledwie skrzętne zbieranie materyałów do historyi sztuki u nas, gromadzenie dowodów istnienia samodzielnego artystycznego życia, sumienne szperanie i śledzenie śladów istnienia talentów i ognisk twórczości, w którychby tliła iskierka odrębnych, szczególnych cech narodowych.

Już to samo jednak, że ślady te nie są tak widoczne, nie narzucają się gwałtownie uwadze badaczy, już to samo dowodzi, że życie sztuki nie doszło u nas nigdy do takiego natężenia, do zajęcia takiego samodzielnego, przeważającego stanowiska, jakie sztuka zajmuje w cywilizacyi ludów Zachodu.

Bądź co bądź, jakkolwiek nie mamy jeszcze zgromadzonej i ujętej w jakiś zbiór muzealny lub dzieło naukowe, całości pozostałych zabytków sztuki, wiemy jednak, że szła ona torem sztuki zachodniej, że kierunki artystyczne zachodu dochodziły do nas — dochodziły później i później też ustępowały, przed nowymi prądami.

Znamy jednak więcej nazwisk artystów — niż ich dzieł, więcej opisów dawnego zbytku — niż jego zabytków, a chcąc znaleźć się w otoczeniu rzeczywiście polskiej sztuki, musimy pominąć czasy, w których sprowadzani przeważnie z zagranicy, bądź przez królów, bądź przez magnatów, malarze, służyli po dworach, jako panegiryści próżności osobistej lub pychy rodowej, i przejść odrazu do naszych czasów, musimy mówić

o ludziach, na których pierwsze kroki patrzyło niedawne pokolenie, lub o tych, z których wielu dziś jeszcze tworzy — albo, jak Kossak, świeżo poszło do grobu.

Trzeba więc zacząć od Orłowskiego, jako malarza, który nie tylko z nazwiska lecz i z temperamentu, ze sposobu pojmowania natury, jest malarzem polskim, i jest artystą, który poza obstalunkiem, poza obowiązkiem malowania dla kogoś, tworzy samodzielnie i niezależnie, dla własnej potrzeby i fantazyi. Malował on najchętniej i najlepiej, nie jakieś wspaniałe i kosztowne cugi pańskie, lecz szlacheckie podjezdki, chłopskie chmyzy, żydowskie szkapy, lub podkasałe i chude konie kozackie. Jest w nich charakter i ruch, ale jest też pewna chwiejność manieryczna w rysunku szczegółowym, często nieproporcyonalność, lub karykaturalna przesada. Bądź co bądź, miał on cechy przeważne, całego późniejszego pokolenia, »miał, jak mówi Telimena, gust Soplicowski«. »Wystawiał wszystko w Polsce: ziemię, niebo, lasy«. Miał on skłonność do pesymistycznego podkreślania nędznych i marnych stron życia, ale je czuł, rozumiał i umiał w swoich obrazach, litografiach i szkicach pokazać. Jednym z wielkich talentów sztuki naszej, jest Piotr Michałowski. Umysł wielostronny, niezależnie od szerokiej działalności obywatelskiej, potrafił jeszcze wymalować sporo obrazów i całe mnóstwo szkiców i studyów, w których szczególniej widnieje jego jasne i szczere pojmowanie natury i odtwarzanie jej bez żadnych sztuczek, najprostszymi i najskromniejszymi środkami. W tych studyach koni i żołnierzy jest pełno charakteru, poważnego rozumienia kształtu i prostoty w jego wyrażaniu.

Z pomiędzy polskich, bardziej znanych, malarzy,

pod największym wpływem Vernet'a, był January Suchodolski. Jego konie mają tę samą słodycz i pewien wdzięk sarni. Brak w nich zresztą bezpośrednich wrażeń i studyów z natury, są one, jak i cały obraz Suchodolskiego, przykryte jednakową powłoką czystej i wygładzonej roboty. Ani w ruchu, ani w wyrazie, ani w kolorze niema żadnego odstępstwa, od raz przyjętego, średniego, mdławego natężenia. Malował on dużo i najrozmaitszych tematów, lecz czy to będzie długi obraz *Odsieczy Wiedeńskiej,* czy Piątka szlachecka z krakusem, strzelającym z bata, — zawsze i wszędzie w tych koniach jest ten sam kształt konwencyonalny, ten sam brak prawdy w kolorze, ta sama maniera w całości. Są to konie Vernet'a, tylko z mniejszym talentem i temperamentem, a z większą rutyną malowane.

Malował konie Henryk Pillati. Traktowane są one w jego obrazach, bardziej jako niezbędna część szwedzkich rajtarów, lub jeźdźców z czasów saskich, niż jako samodzielny pierwiastek, — nie kładzie on na nie nacisku, nie okazuje do nich szczególnego zamiłowania.

Józef Brodowski, o ile malował konie w spokoju, rysował je poprawnie i nieraz dobrze malował w efekcie. Wspólnie z Kossakiem malował on *Bitwę pod Beresteczkiem,* w której kompozycya i rysunek są Kossaka — a malowanie olejne Brodowskiego, w czem miał on wyższość nad Kossakiem, który tej techniki nie lubił i nie miał do niej wprawy.

Przedmioty, które artyści przedstawiają w swoich dziełach, nie zawsze są w zupełnej zgodzie z naturą ich talentu. Człowiek wogóle nie jest tak jednolity i logiczny, żeby zawsze jego pragnienia i przedsięwzięcia były w zgodzie z jego siłami i środkami. Balast

umysłowy pobudza często talent do chwytania się tematów, w których występują rzeczy, dla przedstawienia których, potrzeba nieraz współdziałania kilku rozmaicie uzdolnionych artystów, Tak naprzykład, temata historyczne, które porywają wyobraźnię na zasadzie całkiem innej, niż sztuka sfery pojęć, wymagają niejednokrotnie zakresu umiejętności, której dany malarz nie posiada.

Matejko, zatopiony myślą w przeszłości, której ból lub chwałę przedstawiał, bierze się do malowania *Grunwaldu,* tematu wychodzącego zupełnie poza jego umiejętność, poza temperament, poza naturę jego talentu. Koń też w jego obrazie, jak w obrazach dawnych malarzy, stoi o całe światy niżej, od siedzącego na nim człowieka. Najmniej zmanierowanym koniem Matejki jest kuc, na którym siedzi dziecko w czerwonej polskiej sukni, z ręką opartą na szpicrucie, jak na marszałkowskiej buławie. W innym obrazie, w *Śmierci Warneńczyka,* jest koń pod królem, w którym jest jednak wielka siła rzutu naprzód. Matejko, wogóle jest naturą bogatą, w której są jakieś przepaście z ukrytemi siłami twórczemi, którym życie i własna Matejki indywidualność nie dały się w pełni objawić.

Maksymilian Gierymski z tą subtelnością, z jaką malował swoje pejzaże, tak nieporównanie prawdziwe, takiej niesłychanej naturalności układu, tak bezwzględnie oczyszczone z wszelkiego konwenansu, z równą prawdą umieszczał w nich konie, bądź pod partyzanckimi żołnierzami, lub kozakami, bądź chłopskie szkapki, stojące na wichrze i słocie, lub też zbytkowne konie jeźdźców ośmnastego wieku. Obrazy jego nie są malowane, ani dla przedstawienia ze szczególnym naciskiem konia, ani

człowieka. Przedstawia on świat widzialny w całości, nie nadając pojedyńczym przedmiotom szczególniejszego znaczenia, — lecz wszystko stapiając w harmonijnym nastroju, w wyrazie natury, który objawia się porą dnia, pogodą, rodzajem oświetlenia i ubarwienia całego obrazu. Konie i ludzie zatopieni są w pejzażu, są częścią kolorowej panoramy zalanej tonem pewnego światła, które wydobywa barwne plamy pojedyńczych przedmiotów o tyle, o ile ich płaszczyzny, przyjmując pod różnemi kątami promienie świetlne, uwidoczniają się, i o ile ich ton barwny wrażliwy jest na oświetlenie. Lecz każda taka plama obrazu, ten koń, lub człowiek, jest zawsze dobry w charakterze, zawsze żywy, jest sobą, choćby z pomiędzy siatki gałęzi, z poza pni drzew, lub krzaków, widniał tylko łeb konia, lub plecy człowieka. Koń chłopski, czy kozacki; pański wierzchowiec ułożony do polowania, lub biedny koń żołnierza powstańca — są charakterystyczne, prawdziwe — są tem, czemby były w naturze i są tam, gdzie być mogą naprawdę. Ma on zresztą swój typ konia, pewien jego temperament, który szczególniej lubi. Jego konie są spokojne, zżyte z człowiekiem, niema w nich tej indywidualnej siły życia, której skala większą jest nad potrzeby człowieka, która przelewa się przez brzegi i daje się ukrócić tylko potężnemi żelazami wędzideł, lub groźbą bata.

Konie w obrazach Brandta mają bardziej znaczenie malowniczych sylwet, plam barwnych, użytych z poczuciem dekoracyjnej ich wartości, jak w perskim dywanie, niż żywych i celowo ruszających się zwierząt. Brandt ma dwa mniej więcej typy konia, to jest: konia kozackiego zdartego silnie trenzlą i większego konia

o podgiętej szyi, na którego sadza pancernych i husarzy. W jednym i drugim wypadku, koń ten niema szczególnego wyrazu życia, lub subtelnej prawdy ruchu. Rusza się on, rozrzucając swoje zwykle wielkie i rozpłaszczone kopyta, wiszące u nóg o mięśniach płaskich, bez skurczu, i z trudem dźwigając łeb ciężki na cienkiej szyi, jeżeli chce stanąć dęba. Jest piękną plamą barwną w zieleni stepu, lub na tle białych ścian chałup, albo drzew i namiotów, pstrzy się połyskami, strzępkami, łatami, — nie modeluje się, lecz uplastycznia obraz, odcinając się przeciwstawnością ciemnej na jasnem, lub jasnej na ciemnem tle sylwety.

Malarzy, którzy bądź przez szczere zamiłowanie do konia go malowali, albo przez to, że malując życie na polskiej wsi, nie mogli nie zaczepić o konia, mamy dużo. Był czas, że krytyka nasza ze zgorszeniem już mówiła o »konikach na błocie«, — tak dalece roiło się od nich w polskiej sztuce, co było prostym wynikiem tego, że większość naszych malarzy rekrutowała się ze wsi. Malowali więc konia z dawniejszych: Sypniewski, malował Gerson, później Antoni Piotrowski, Stanisław Wolski, Włodzimierz Łoś, Masłowski, Ryszkiewicz, Rozen, Fałat, Owidzki, jedni samodzielnie z bezpośrednich, własnych studyów — inni, jak Szerner, Kowalski, Chełmiński i tylu innych, kompilując obrazy innych malarzy, mających powodzenie na targowisku sztuki. Jednym z wybitnych malarzy, który nowoczesnego żołnierskiego konia maluje z nadzwyczajną siłą i życiem, jest Wojciech Kossak — syn Juliusza.

W dziełach wszystkich tych artystów, odbijają się ułamkowe cząsteczki życia konia, — spotykają się w nich czasem bardzo dobrze podpatrzone i zanotowane nie-

które jego cechy, pewne momenty ruchu, pewne odcienia wyrazu, wszystko to jednak nie wyczerpuje tego bogactwa motywów kształtu, które sztuka jest w stanie z konia wydobyć, jak nie obejmuje całego mnóstwa stosunków konia do człowieka i przyrody, całego bogactwa przejawów życia, których jednym z nieodłącznych pierwiastków był koń.

Dla biologii, życie zaczyna się tam, gdzie się pojawiają najelementarniejsze ślady procesów fizyologicznych; dla zwykłego spostrzegacza przyrody, martwą pustynią jest każde miejsce, gdzie niema zwierząt i roślin, dających się dojrzeć gołem okiem; — dla sztuki, — wszystko jest żywe.

Potok, drgający w blaskach słońca i tarzający się z szumem wśród głazów; fala morska, rozbijająca się z rykiem, w kurzawę białej piany, o skałę nadbrzeżną; gładka, jak zwierciadło, powierzchnia tatrzańskiego jeziora i senne, pokryte rzęsą, wody stawów w dolinach; naga turnia, oblana pożarem łuny zachodu, chmura pędząca z wichrem jesiennym i cicha mgła wieczorna, rozciągająca biały tuman nad wilgotnemi łąkami; głaz zczerniały, sunący się z cielskiem lodowców, śniegowe stepy podbiegunowej zimy i dno piaszczystej pustyni; ciężka, nieruchoma woda Martwego morza i biały szczyt Gaurysankaru, — wszystko to jest żywe — wszystko jest nieprzebranem bogactwem zmiennych i wiecznie nowych zjawisk życia.

»Sztuka widzi duszę rzeczy«, mówi Ruskin, a chociaż wszystkie uogólnienia celów i zadań sztuki są zwykle za ciasne, za jednostronne, są bardziej kombinacyą wyrazów miłą dla ucha, i w pierwszej chwili dla myśli, jednak w tem powiedzeniu Ruskina, jest dużo prawdy.

Sztuka dodaje do zjawisk natury ludzką świadomość, która ożywia i głaz leżący bez ruchu na skalnej, tatrzańskiej pustyni i martwą wodę jezior, omdlałych w nocnej ciszy, — i na odwrót, ta ludzka dusza, której przejawem jest twórczość artystyczna, może najbardziej żywemu stworzeniu, nadać cechy śmierci, może najgwałtowniejsze porywy ruchu, namiętności, uczuć, zakamienić i zamienić w martwą, bezduszną bryłę, — wszystko to zależy od istoty duszy i siły talentu danego artysty. Na tej skali, na której jednym końcu jest martwa bryła, na drugim krańcowy przejaw życia — mieści się cały szereg różnorodnych zjawisk i cały szereg, w różnym stopniu do pojmowania i odtwarzania życia, uzdolnionych artystów.

W naszej sztuce jest dwóch malarzy, którzy potrafili wyraz życia wytężyć do ostatnich, najwyższych jego stopni, to Juliusz Kossak i Józef Chełmoński.

Obydwaj olbrzymiego talentu i bezprzykładnej wszechstronności, objęli oni ogromny zakres życia, a z konia zrobili w sztuce to, czego nie zrobił dotąd nikt, ani u nas, ani gdzieindziej.

Chełmoński, przez dzisiejszą, bieżącą a nie mającą o nim żadnego pojęcia, krytykę nazywamy, »największym polskim pejzażystą«, obejmując swoim talentem to wszystko, co obejmował Kossak, bierze jednak życie jeszcze szerzej, jeszcze głębiej i, poza przedstawieniem, z tych lub innych pobudek, zjawisk zewnętrznych, wyraża nadto osobiste stany psychiczne, ich związek ze stanami natury, sięga głębiej w ludzką duszę, odczuwa życie w większych obszarach i panuje nad bogatszymi środkami artystycznymi, dającymi mu możność wszech-

stronniejszego i głębszego przejawiania siebie i życia. Jednolicie optymistyczna i dzielna natura Kossaka nie dawała mu przystępu do tych stron życia, w których się kryją źródła żałobnych i tragicznych pierwiastków ludzkiego bytu.

W Chełmońskim, poza niepohamowaną energią czynu, kryły się głębokie tęsknoty, nieukojone smutki, dążenia ku niewiadomemu, które przetapiane na dzieła sztuki, z tego samego materyału, z tej samej wsi polskiej, z której czerpał Kossak, wydobywały niedostępne dla Kossaka objawy artyzmu.

Kossak rozumiał i odtwarzał tylko moment czynu, przejawienie się energii życia na zewnątrz w ruchu, Chełmoński, obejmując w zupełności całość tych samych zjawisk, odczuwał jednocześnie tę burzę wewnętrzną, która nie objawia się w czynie zewnętrznym, którą się przeżywa z opuszczonemi rękami, ten poryw naprzód, który nie rusza z miejsca ciała, będąc czystym porywem czucia i myśli, wydzierającej się z klatki *możliwego* życia, ku światom przeczuwanym...

Sztuka Kossaka i Chełmońskiego, niezależnie od siły ich talentu i zakresu zjawisk, które odtwarza, jest jednym z najszczerszych, najdobitniejszych objawów naszego plemiennego charakteru, — jak jest zarazem streszczeniem stosunków obyczajowych, pewnego okresu rozwoju naszego społeczeństwa i obrazem wszechstronnym naszej ziemi.

W potok rozpaczliwego liryzmu Gustawa, rzuca Mickiewicz taki cudowny obraz zwycięstwa króla Jana pod Wiedniem:

. . . .

Tu krwawe z chmur pohańskich świecą się księżyce;
Tam Niemców potrwożone następują roty;
Każę wodze ukrócić, w toku złożyć groty,
Wpadam, a za mną szabel polskich błyskawice!
Przerzedzają się chmury, wrzask o gwiazdy bije,
Gradem lecą turbany i obcięte szyje,
Janczarów zgraja pierzchła lub do piasku wbita,
Zrąbaną z koni jazdę rozniosły kopyta.

. . . .

W tem wspomnieniu zabaw dziecinnych, wywołanem żalem za utraconą miłością, Mickiewicz pokazał, jakby niechcący, całe swoje mistrzostwo obrazowania słowem życia, a zarazem streścił sposób działania, temperament bojowy tego wojska, »które, jak mówi jego historyk Konstanty Górski, zwyciężając tysiącami dziesiątki tysięcy, nigdy nieprzyjaciela nie liczyło«.

Sformułowanie plemiennego charakteru pewnego narodu jest trudne, jest zwykle zaciasne, lub niesłuszne, gdyż pewne ogólno-ludzkie cechy przywłaszcza się zwykle na rzecz jednego plemienia, szczególnie, jeżeli w określeniu jego charakteru, bierze się w rachubę uspołecznienie, pewną sumę ustalonych pojęć i pewien zakres obowiązków, stanowiących więźbę społecznego ustroju. Natomiast są takie stany ludzkiej duszy i takie chwile życia, w których istota duszy narodowej objawia się bez żadnych obsłon, wyraźna, określona, jak zręby kryształu — jest to sfera uczuć, sposób przejawiania się ich w stanowczych, rozstrzygających chwilach istnienia. Potem, jak się kto w takich razach zachowuje, możemy się poznawać wszędzie, jak możemy

krople krwi naszej rozpoznać w ludziach, w których nie zostało nic ze świadomości narodowej.

Jednym z zakresów czynu, w którym się przejawia, z bezwzględną szczerością, temperament narodowy, jest wojna, i wogóle, każda sfera i chwila życia, w której władze duszy wywołują czyn prawie bezrefleksyjny, kiedy między tym czynem, a pobudką do niego, niema chwili wahania, kiedy czyn jest tak bezpośredniem następstwem wzruszenia; jak strzał działa skutkiem dotknięcia iskry do naboju. Wtedy widać całą siłę napięcia życia, energii, całą szybkość postanowienia, pewność i śmiałość wykonania i stopień reakcyi psychicznej, będącej następstwem spełnienia zamierzonego czynu.

Uzewnętrznienie się plemiennego temperamentu, jest przejawieniem się ludzkiego czynu w pewnym czasie i przestrzeni, jest wyładowaniem się energii z pewnem napięciem, wywołującem pewną sumę skutków; — temperament więc ten musi się objawiać w pewnej szybkości, sile, w rozmachu i zręczności ruchów, tak, jak pierwiastki, z których się składa charakter narodowy — przejawiają się w naturze uczuć, towarzyszących dokonywaniu pewnych czynów, spełnianiu pewnych obowiązków społecznych.

Ponieważ cała ta sfera ludzkiego życia, przejawia się na zewnątrz w pewnych kształtach i barwach, odtworzenie więc jej, leży w granicach środków malarskich i stanowi jedno z najbogatszych źródeł twórczości w sztuce.

Jak nasz charakter plemienny objawia się zawsze z jednaką siłą w wojnie — tak też objawił się w malarzu polskich wojen, — w obrazach Kossaka.

Krytyka nasza, jak wiadomo, nie uznała Kossaka

za malarza »historycznego«, ponieważ podług niej »akwarela niema warunków malarstwa historycznego w wielkim stylu«. Natomiast, uznała Lessera za *polskiego*, historycznego malarza, owszem, uznała go za »ojca«, za twórcę historycznego malarstwa, za tego, bez którego nie byłoby Matejki! Krytyka pomyliła się srodze.

»Historycznym« malarzem pewnego narodu, może być nie ten, kto będzie ilustrował anegdoty z przeszłości, nie ten, kto pewną ilość archeologicznych drobiazgów rozpostrze na płaszczyźnie obrazu, tylko ten, w którym drży tego narodu dusza, objawiająca się w uczuciach, więc w ruchach i wyrazach ludzi, zapełniających jego obrazy. Podobnież »prawda historyczna«, bez »prawdy życiowej«, będzie zawsze kłamstwem, będzie tylko złudzeniem ludzi, którzy nie wiedzą, jaki zakres umysłowości obejmuje nauka, a gdzie się zaczyna i kończy świat sztuki.

Obraz, ilustrujący jakąś anegdotę z przeszłości, choćby najwierniej zachowywał prawdę archeologiczną rzeczy, nie będzie wyrażał prawdy historycznej, jeżeli osoby, działające w obrazie, nie będą się zachowywać z temperamentem ludzi żywych danej rasy — danego narodu, jeżeli w tym obrazie nie będzie prawdy ruchu i wyrazu, prawdy kształtu, barwy i światła.

Lesser wymalował *Obronę Trembowli.* Chrzanowski, w tym obrazie, w ruchu i wyrazie jest obrażonym *żydem,* który *się stawia.* Mówię to, nie dlatego, że wiem, iż Lesser był żydem, lub żebym chciał tu wprowadzać nizkie nienawiści rasowe, tylko dla tego, że tak jest, że w całej polskiej rasie niema człowieka, któryby poruszony uczuciami, jakie się przypuszcza w Chrzanowskim, mógł przybrać taką pozę, i w ten sposób obja-

wiać swoją dzielność. Natomiast, na każdym jarmarku możemy widzieć, obrażonych myszuresów i handlarzy koni, którzy przybierają podobne pozy, ruszają się identycznie tak, jak Chrzanowski w obrazie Lessera. Podobnież nikt u nas, nie robi tak konwulsyjnych ruchów, nie wije się w takich kontorsyach, czytając gazety, lub oglądając babkę wydobywaną z pieca, jak to się dzieje w rysunkach Andriollego. Podpisywał on pod swemi ilustracyami: »*Z życia dworu wiejskiego*«,— a robił właściwie obrazy z życia Włochów w jakiemś *Borgo*, piętrzącem się na zboczach oplątanych winem i ocienionych oliwkami.

Podobieństwa charakteru między figurami z obrazów historycznych danego narodu, a żywymi, należącymi doń ludźmi, nie należy mięszać i utożsamiać z tą jednostajnością charakteru, jaką postaciom malowanym współczesnym i dawniejszym, nadaje artysta, wskutek swoich cech indywidualnych, lub manierycznego zacieśniania się talentu.

Z drugiej strony, obraz musi mieć w sobie *prawdę życia*, żeby przekonał widza, iż ten świat malowany mógł kiedyś istnieć. Ta *prawda życia*, jest warunkiem, bez którego niema i nie może być *prawdy historycznej*, ponieważ życie ma w sobie trwałe i stałe pierwiastki, które warunkują wszystko, co się dzieje dziś, i co się działo w świecie ludzkim niegdyś. Że bez tej prawdy życiowej, obrazy historyczne nie mają żadnej *historycznej* wartości, czego od nich wymagała i w czem widziała ich wyższość niedawna krytyka, najwymowniej świadczy to, co sztuka zrobiła z historyi Napoleona I-go.

Dawid, Gros, Gerard i inni, którzy ilustrowali jego

czyny, patrzyli na Napoleona i jego otoczenie własnemi oczami. Szara kapota i mały czarny kapelusz; mundur strzelców gwardyi i biały koń arabski; Mameluki i Guidy, marszałkowie i żołnierze, szwoleżery i stara gwardya— wszystko to, było im znane, wszystko mogli malować z natury, do wszystkiego mogli się dotknąć, wszystko zbadać i przestudyować — i cóż stąd? Trzeba było, żeby w pięćdziesiąt lat po Napoleonie przyszedł Meissonier i pokazał światu legendę *małego kaprala* żywą i prawdziwą, dotykalną, z całą różnicą, jaka leżała w niektórych zewnętrznych kształtach tej epoki, i z całem, stałem podobieństwem, jakie jest między nami, a najodleglejszymi naszymi przodkami, podobieństwem, które stanowi o ciągłości istnienia ludzkości i stałości zjawisk w naturze.

Między Napoleonem żywym, który nie pozował wprawdzie malarzom, gdyż tego nie znosił, ale który sam u nich zamawiał obrazy i bywał w ich pracowniach, między tym Napoleonem, a nimi stała ściana konwenansu, marnego szkolnego pseudo-klasycznego szablonu, z góry postanowionej formy dla przedstawiania bohaterów, — stała zbita gęstwa formułek i nie pozwalała im dojrzeć człowieka żywego, nie pozwalała widzieć wielkości czynów, dramatycznych i potężnych chwil życia, w tej formie, w jakiej się one naprawdę przejawiały. Meissonier znalazł tylko maskę pośmiertną, konwencyonalne portrety i ubranie: szarą kapotę i frak strzelców konnych, czarny kapelusz i purpurowe, szyte złotem siodło, ale Meissonier w to wszystko włożył nie naśladowanie bohaterów, fabrykowanych z resztek klasycyzmu, nie komendyanctwo małych dusz, szukających w formułce złego teatru wyrazu wielkich zdarzeń,

on włożył prostą, wielką prawdę życia, która unosi się tak dobrze nad polami Cheronei, Maciejowic, jak Waterloo, — prawdę, która jedna stanowi o stałej, niezmiennej wartości dzieła sztuki i każe wierzyć w rzeczywistość, przedstawionego w niem świata.

Podobnie opisy wojen, naszych poetów siedmnastego wieku, z ich »marsowem pierzem« i »Sarmackim Marsem«, skrępowane konwenansem przyjętych form poetyckich, nie dają żadnego wyobrażenia o charakterze ludzi, o ich prawdziwym wyrazie, nie dają obrazu bitwy i żołnierza polskiego. Chcąc coś o tem wiedzieć, trzeba czytać Paska i innych pamiętnikarzy, którzy, nie domyślając się, że tworzą tak doskonałą literaturę, opowiadają poprostu o tem, co widzieli; trzeba czytać niezrównane obrazy bitew Sienkiewicza lub świetne *Szkice* Kubali.

Otóż w Kossaka obrazach objawia się ten sam temperament, który z taką siłą wyraził Mickiewicz, w swoim obrazie Odsieczy Wiedeńskiej. Każda rasa ma swój sposób wojowania, niekoniecznie pod względem strategii i taktyki, które, jak dziś opierają się na ogólnych, wszędzie przyjętych zasadach, lecz pod względem przejawiania się charakteru żołnierza, pod względem uczucia, ożywiającego każdą jednostkę bojową. Francuzi mieli niegdyś swoją *»furia francese«*, mieli też swoją żołnierze wodzów, którzy walczyli na polach Kircholmu, lub Chocimia.

W czynie, ten temperament żołnierski wyraża się, w zamachu szabli, w cięciu miecza, w sposobie złożenia kopii lub lancy, w zażyciu konia, — wszystko to leży w zakresie środków malarskich, w zakresie *kształtu*

i wszystko to wyraził Kossak w swoich obrazach, ilustrujących epizody z historyi naszych wojen.

Ten szczególny temperament polskiego żołnierza, ujawniał się jeszcze wyraźniej i dobitniej tam, gdzie przyszło wojować wspólnie z wojskiem innego narodu. Kossak, w »*Jarmarku w Habelswerde*«, przedstawił tę różnicę dwóch narodów z siłą i nadzwyczajnym charakterem. Jestto ilustracya do: *Przewag Elearów polskich,* ks. Dembołęckiego, — doskonałej historyi tego nieporównanego wojska, spisanej przez ich towarzysza i kapelana. Obraz Kossaka jest tak trafiony w charakterze, w wyrazie, w nastroju, że, czytając niepodrobionej prostoty i szczerości opowiadania ks. Dembołęckiego, ma się wrażenie, jakby ten obraz wstawał z kart książki, jak widmo dawnych czasów, wywołane jakiemś cudownem zaklęciem. Przedstawia on chwilę, kiedy niemiecka rajtarya obładowana łupem, zrabowanym, w rozbitym, dzień przedtem, przez Polaków obozie nieprzyjacielskim i po wsiach przydrożnych, wjeżdża do miasta, na swoich ciężkich »Frezach«. Jednocześnie, »Serdeczny pułkownik Strojnowski« przejeżdża w głębi, na białym koniu, ze swymi Elearami. Po nad tem, zataczają się wieże i mury obronne starego miasta. Kawalerska fantazya, ognistość konia, zawiesistość i malowniczość stroju, która zdumiewała całe owoczesne Niemcy, przedstawione są z tą niezrównaną siłą życia, która jest najwybitniejszą cechą Kossaka. Wiadomo, że Elearowie zaciągnęli się na »cesarską«, w czasie trzydziestoletniej wojny, jako wojsko pomocnicze o swojem niezależnem dowództwie, z zachowaniem swojej organizacyi i sposobu wojowania, i szli jak wicher przed niemieckiemi wojskami, zmiatając nieprzyjaciół, biorąc miasta, obozy,

przepływając wpław rzeki, wlatując na góry, mijając bite gościńce i gardząc wszelkiemi porządkami już ustalonymi w wojskach zachodniej Europy. Kiedy ciężkie z natury temperamentu, siedzące na potężnych »Frezach« i ociężałe łupem pułki rajtaryi niemieckiej, szły okolnemi drogami, po gościńcach, szukając przepraw dogodnych, dbając o zaprowiantowanie, co znaczy tyle, co pewny rabunek, Elearowie, szli zawsze, jak strzała puszczona z łuku, szli prosto do celu, na swoich lotnych polskich koniach, bez pancerzy i hełmów, ubrani i uzbrojeni z polska po kozacku. Dla Niemców, wojna już była szeregiem czynów, ujętych w system, była dla żołnierzy rzemiosłem, krwawem i okrutnem, lecz zawsze rzemiosłem, morderstwem dokonywanem z pewną metodą, — dla Lisowczyków, była ona ciągle porywem nieokiełzanego ducha, przejawem siły nadmiernie wybujałego temperamentu. Byli oni najsilniejszem streszczeniem przymiotów żołnierza, nie ujętego w karby organizacyi zachodniej, wychowanego w walce ze wschodem, mającego swoje własne sposoby wojowania i doświadczenie bojowe, zdobyte szalonem męstwem w niezliczonych bitwach. Wojsko to trzymało się, jako całość, głębokiem poczuciem godności żołnierskiej i narodowej, i bezwzględną dyscypliną dla desperatów, których fantazya i ogień temperamentu nie zużywał się, nawet w tak szalonem wojowaniu, jakie Lisowczycy prowadzili.

Obraz Kossaka jest jasnem i ścisłem zestawieniem temperamentów dwóch różnych ras i form dwóch odmiennych cywilizacyi, jest on zarazem dobitnym dowodem wielostronności jego talentu.

Kossak, albo świadomie, oceniając dobrze całą

rozmaitość form, jakie umiał przedstawiać, czy też nieświadomie, idąc za swymi artystycznymi popędami, lubował się w zestawianiu różnorodnych charakterów, w wydobywaniu przeciwstawności zjawisk, w przedstawianiu kontrastu kształtu i temperamentu konia i człowieka. Czynił to, albo tak, jak w Jarmarku w Habelswerde, na jednym i tym samym obrazie, albo też w paru osobnych, wzajemnie się objaśniających i dopełniających.

Oczywista rzecz, że temperament żołnierza konnego, musiał mieć odpowiedniego konia, żeby mógł się z całą swoją siłą przejawić. »Serce jeźdzca, po połowie bije w koniu«, lecz nie tylko żołnierza, w każdym wypadku, w którym koń i człowiek wspólnie dokonywają jakiegoś czynu, muszą być zrośnięci z sobą charakterem — duszą.

Według Maryana Czapskiego, autora *Historyi powszechnej konia,* nieopracowanej wprawdzie metodą ściśle naukową, lecz zawierającej mnóstwo materyału faktycznego, mnóstwo wiadomości obyczajowych, zużytych umiejętnie, opowiedzianych żywo, przez człowieka, który konia lubił i znał się na nim, według Czapskiego, polskiego konia, jako ustalonej rasy nie było. Dla uzasadnienia tego twierdzenia, zebrał on mnóstwo dowodów czerpanych z dawniejszych autorów, którzy o koniu w Polsce pisali, poparł to bardzo przekonywającemi analogiami dotyczącemi hodowli konia wogóle i warunków, w jakich się rasa wytwarza i utrzymuje.

Rasy nie było, ale był *koń polski,* to jest koń pewnego temperamentu, pewnych cech i przymiotów fizycznych i psychicznych, które odpowiadały charakte-

rowi narodowemu i potrzebom wojowania, na wschodnio-południowej granicy Rzeczypospolitej.

Świetna jazda dawnych wieków, która, małemi garściami żołnierza, rozbijała olbrzymie zastępy nieprzyjaciół, dokonywała tego szalonem męstwem i furyą natarcia, której nic się oprzeć nie mogło, a która była możliwą tylko na koniu takim, którego siła, wytrzymałość, rączość, męstwo i ochota bojowa były równe odwadze i dzielności żołnierza. Koń polski, wytwarzał się drogą najrozmaitszych krzyżowań, i, w całej Europie, miał sławę lekkości, rączości i siły, które przeciwstawiano ociężałości »Frezów«, na których siedziały żelazne zastępy niemieckie.

W naszym koniu płynęła obficie krew wschodnia, której dostarczały konie zdobyczne, łupy każdorazowego zetknięcia się z tatarstwem lub Turcyą, jako też, zakupywane przez królów i panów, na targowiskach Wschodu, wspaniałe źrebce i klacze. Konie tę mięszano z rozmaitemi innymi rasami, które się dostawały do nas z Zachodu, lub, jak drobne, zwięzłe, silne i złe *Żmudzinki,* znajdowały się w kraju, dążąc ciągle, nie do utrzymania stałej rasy, tylko do wytworzenia typu, najodpowiedniejszego dla polskiego temperamentu i celów wojennych, lub zadowolenia zamiłowania w zbytku, przepychu, rozrzutności i pięknie.

Wszędzie, przed naszą epoką, koń miał znaczenie, które dziś z trudnością daje się objąć i zrozumieć.

Dla ludzi, jeżdżących kolejami, lub na bicyklach po gładkich i równych szosach, niepodobnem jest przeniesienie się myślą do tego świata, w którym naprawa drogi, lub zbudowanie mostu były liczone do uczynków świątobliwego miłosierdzia, a koń był jedyną machiną

do dźwigania ludzi i wszelkich ciężarów. Nie łatwo można zrozumieć, jak się na tych niezmiernych przestrzeniach bezdrożnych mogły utrzymywać, jakiekolwiek międzynarodowe stosunki, jak istniał handel, jak toczono wojny. Człowiek jednak przystosowuje się do wszelkich zewnętrznych warunków, ujarzmia je w części, w części zaś znosi cierpliwie, dla osiągnięcia celów, które uważa za większe i donioślejsze. Więc też jeżdżono, podróżowano, handlowano, bito się, tracąc na to więcej czasu, poświęcając więcej trudu i zużywając większą ilość sił konia.

Wszędzie więc, koń miał ogromne znaczenie praktyczne, lecz w Polsce miał on szczególną doniosłość i praktyczną i idealną. »Lach bez konia, jak ciało bez duszy«, mawiano na Rusi. Koń był i zwierzęciem pociągowem, i towarzyszem bojowym, i przyjacielem, i chwałą i ozdobą życia. Ciągnął on tabory wozów, niósł w ogień chorągwie hussarskie, ratował z niebezpieczeństwa; doganiał nieprzyjaciela, ścigając, a ścigany, unosił przed pościgiem, jak wiatr. W dniach uroczystych ubrany w przepyszne rzędy, kapiące od złota, aksamitów, pereł, turkusów i rubinów, z grzywą barwioną purpurą niósł bohaterów w tryumfie; wiózł królów w wielkich dniach chwały, przedstawiał potęgę Rzeczypospolitej u innych ludów, był bezcennym podarkiem, który królowie nasi posyłali innym królom. Wiek szesnasty i siedmnasty były kulminacyjnymi punktami rozmiłowania się w koniu. Czapski cytuje słowa Skargi, upominającego naród: — »Milszy tobie syn kobyli niźli syn boski!« — woła wielki prorok nieszczęścia i zagłady.

Mowa nasza zachowała mnóstwo dowodów tej miłości konia, tego przesiąknięcia życia, obyczajów

stosunkiem do konia. Wszakże na wyrażenie szczytu szczęścia mówimy, że ktoś jest rad, »jak żebyś go na sto koni wsadził«. Takich i innych porównań i przysłów, zdobiących nasz język obrazowymi zwrotami — jest pełno. Lecz nie tylko takie, zamienione w przysłowia zdania o koniu, są w powszechnem użyciu. Koń i jego stosunek do człowieka, cisnął się ciągle na usta mówców, pod pióro poetów lub po prostu ludzi, potrzebujących wyrazić swoją myśl, lub chwilowy stan uczuć.— Ks. Piotrowski, w swoim dzienniku wyprawy Stefana Batorego pod Psków, opowiada, jak kanclerz Jan Zamoyski rozdrażniony na podskarbiego nadwornego za niespełnienie jego zleceń, rozgniewał się i »siła mówił: Niech dosyć na tem ma żech cierpliwy, ani mu przeszkadzam. *Przesiodłam go, odepnę mu ten poprąg, a innego podepnę.* Urzędnikem pierwszy, *wyjeżdżę go* etc.« Kanclerz, poruszony gniewem, używa pierwszych słów, jakie mu się w pasyi na usta cisną, i wszystkie są wzięte z gwary stajennej. Koń jest ciągle umysłom tych dawnych Polaków przytomny. W innym wypadku, kiedy Żółkiewski przedstawia królowi jeńców z pod Kłuszyna, jeden z dygnitarzy, w mowie do króla, wykazując doniosłość tego zwycięstwa mówi, że dokonane zostało ono w kraju, o którego »rubieże ledwie dawniej *polskie sięgało kopyto*«. W tem jednem słowie rzuconem w wspaniale pomyślanej mowie jest niezaprzeczony znak, że naród ten pieszo nie chadzał, że tam, gdzie on sięgał, niosło go kopyto tego dzielnego, wytrzymałego i mężnego polskiego konia.

Ile tego konia zużywała wojna nieszczęśliwa, ile ich przybywało w zwycięzkiej z nawałą tatarską rozprawie, daje pojęcie to, co pisze o bitwie pod Bere-

steczkiem Kubala. W obozie pod Sokalem, naoczny świadek naliczył pół miliona wozów, zatem przynajmniej półtora miliona koni, licząc w to konie, na których siedziała jazda! Tatarzy, idący w sto tysięcy ordy, mieli 250.000 koni; kozacy małą tylko prowadzili ilość konnicy, ciągnąc w sto tysięcy czerni i drugie tyle regularnej piechoty. Trzeba sobie wyobrazić to mrowie ludzkie i końskie, ze wszystkiemi jego, choćby najkonieczniejszemi dla utrzymania istnienia potrzebami, żeby wiedzieć, co się działo z krajem, przez który ciągnęły takie potworne obozowiska.

Lecz dość, jakkolwiek, tak daleko na pozór odbiegające od obrazów Kossaka refleksye, wywołane są właśnie tymi Kossaka obrazami, które są ilustracyą owoczesnych stosunków, w których ten naród konny walczy, zwycięża lub ginie, cieszy się i smuci, mając w nieszczęściu i chwale konia za nieodłącznego towarzysza.

Tylko szowinizm narodowy, niesprawiedliwość, wynikająca z próżności rasowej, przywłaszcza sobie najwyższą chwałę i najzaszczytniejsze miejsce na kartach historyi. Wszystkie ludy mogą się chlubić dniami bohaterstwa i zwycięstw, i smucić, lub hańbić dniami klęski i poniżenia. Jednakże, gdy chodzi o wojnę, trzeba przyznać, że ta jedyna szczytniejsza poezya tkwiąca w tej krwawej i ohydnej robocie, poezya przeciwstawienia męztwa przeważającej sile, ten urok pokonania, wyższością ducha, materyalnie, liczebnie silniejszego nieprzyjaciela, że ta poezya unosi się nad wszystkiemi polami bitew, na których walczyła i zwyciężała skrzydlata jazda polska dawnych wieków.

Jest jedna chwila w historyi, która się zdaje bajką

powstałą w poetycznem marzeniu, o chwale wojennej — to *Odsiecz Wiednia,* ta cudowna zorza dogasającego ogniska narodowej chwały.

Jazda polska, z królem Janem na czele, idzie wielkimi pochodami najspieszniej, jak może. Austryi tak bardzo chodzi o tę pomoc, że nasze wojska znajdują wszędzie po drodze przygotowaną żywność dla ludzi i koni; wszystkie potrzeby przewidziane, — wszystkie przeszkody usunięte. Wojska sprzymierzone spotykają się w Tulnie; wodzowie niemieccy próbują nie poddać się pod rozkazy króla, — ale pod groźbą powrotu wojsk polskich idą pod komendę, która każdemu zresztą żołnierzowi przyniosłaby tylko zaszczyt i chwałę. Następuje epizod z podjazdem. Wodzowie niemieccy wyrzekają, że nie mogą dostać języka, gdyż nieprzyjaciel znosi kilkutysięczne podjazdy tak, że noga żywa nie wraca. Król Jan przywołuje dwóch rotmistrzów, każe wziąść po sto koni tego cudnego żołnierza i we dwadzieścia cztery godzin wrócić z językiem. Jakoż wracają, ku zdumieniu Niemców, sami z małemi stratami, wiodąc jeńców i niosąc pewne o nieprzyjacielu wieści.

A potem bitwa! Ta nieporównana fantazya, ta bezwzględna wiara w męstwo husaryi, w jej niepowstrzymany niczem heroizm i siłę natarcia, z jaką, na dwukroćstotysięczny obóz turecki, król Jan posyła ową sławną chorągiew królewicza Aleksandra. Dwieście ludzi idzie na przeszło dwakroć sto tysięcy z szumem skrzydeł, z furkotem kitajkowych proporców, z chrzęstem zbroi i tętentem koni, — idzie, z rozkazem dotarcia do najbardziej strzeżonego miejsca — do namiotu Wielkiego Wezyra, a z nakazem skierowania się inną drogą w powrocie, żeby na króla »nie nawodzić nieprzyja-

ciela«. Gdzie i kiedy kto widział taką fantazyę rycerską, taką nieporównaną dumę żołnierską, takie królewskie zawiadomienie o swojej obecności, taką niezachwianą wiarę w zwycięstwo?

— Jesteśmy, i po dawnemu rozniesiemy was na kopytach! — zdaje się mówić to bajeczne poselstwo króla Jana do Turków.

A powrót tej bohaterskiej garstki, tak opowiada Dyakowski: »*Otrzepawszy się z kurzawy,* przyjeżdża po»rucznik z tą chorągwią (pod którą zginęło było wten»czas kompanii godnych i zacnych dziewiętnastu, po»cztowych 35) i mówi: Podług rozkazu »W. Kr. Mci sprawiłem się«. — Król odpowiada: »Chwała Bogu, że »Waści Pan Bóg żywo i zdrowo przyprowadził; a co »za szkodę Waść masz między ludźmi?« — Odpowiada Porucznik: »Jeszcze się pomiarkować nie mogę« — Król mówi: »Żebyś mi Waszmość po haśle raport uczynił regestrem z imienia i przezwiska, kto zginął«. — Prostota tych ludzi — była równa ich męstwu; — dokonanie bohaterskiego czynu zdaje się im tylko prostem spełnieniem rozkazu wodza, czemś dla nich tak zwykłem, jak dla innych ludzi spełnianie małych, codziennych czynności życia.

Kiedy mrowie tureckie pokryło całkowicie drobną garść husaryi »i nic ich widać nie było«, król dobył krzyża, żegnał swoich żołnierzy, wołając do Boga: »Zmiłuj się nad ludem Twoim!«

Tę chwilę wyobraża jeden z obrazów Kossaka, poświęconych wiedeńskiej potrzebie. Król Jan siedzi na swoim pysznym, płowym koniu, który się zwał »*Pałąsz*«. Zdjął kołpak i wznosi w górę rękę z krzyżem. Doskonała sylweta jeźdźca i konia, odcina się na tle zasłanego

mgłami i dymem nieba. Przepyszny jest koń. Widać mężne i rozumne zwierzę, przed oczami którego dzieje się, jakaś rzecz niezwykła. On nastawił uszu, wytężył oko mądre i ciekawe, słyszy huk i hałas, wrębującej się w obóz turecki chorągwi, widzi tę kłębiącą się gęstwę ludzką, z której »kiedyś niekiedyś błysnęła się chorągiew, która była wpół czarna z żółto-gorącą kitajką, a na niej orzeł biały«; uważa, lecz się nie boi, stoi poważnie, mężnie i silnie pod ciężarem swego potężnego jeźdzca, — jest to koń — król. Doskonały w charakterze i wyrazie, ma jednak wadę w proporcyi, wskutek wadliwego ustosunkowania skróceń perspektywicznych. Szyja mianowicie, jest trochę zakrótka i głowa zadrobna, co się szczególniej rzuca w oczy przy tęgiej i grubej postawie króla. W obrazie tym, skomponowanym z niezachwianą jasnością układu, są inne jeszcze postacie, doskonałe w charakterze, jak pancerny na pierwszym planie, rotmistrz na białym koniu, podjeżdżający z dołu, a w orszaku królewskim, pomiędzy doskonałemi figurami w strojach polskich i niemieckich, uderza nadzwyczajnem życiem i charakterem twarz tęgiego szlachcica, w kołpaku zsuniętym z czoła.

Historycy, biorący w rachubę przedewszystkiem faktyczny, zewnętrzny stosunek sił, działających w danem zdarzeniu, i wyprowadzający wnioski, o wartości ludzkich czynów, z bezpośredniego, natychmiastowego ich skutku, mówią o złej polityce króla Jana, o intrygach Marysienki, o tem, coby było, żeby Polska nie prowadziła polityki austryackiej, żeby zawarła te, lub inne przymierza i traktaty. Tymczasem, wiadomo, że przymierza się zrywają, że traktaty się łamią; że często skutek pewnego czynu, który bezpośrednio zdawał

się szkodliwym i zgubnym, powoduje następstwa nieprzewidziane i dodatniego znaczenia, skoro jego oddziaływanie będzie się mierzyć, wielkimi okresami dziejów. Każdy czyn narodu, w którym tkwi wielki objaw sił ludzkiej duszy, — słowem, każde bohaterstwo, jest ogniskiem, promieniejącem w dalekie wieki. Nawet wielkie klęski, w których się objawia bezwzględność ludzkich czynów, napięcie do ostatnich granic wysiłku woli, są krzepiącemi ducha wspomnieniami. Termopile są większą chwałą Grecyi, niż nie jedno z wielkich azyatyckich zwycięstw Aleksandra Wielkiego. Dla Serbów tak bezwzględna klęska, jak *Kossowe Pole,* była tradycyą, w której tkwił ożywczy ogień odrodzenia i pobudka stargania tureckiej niewoli.

Dla potomków rycerstwa, które uratowało chrześcijaństwo, wieża Ś-tego Szczepana, będzie zawsze wywoływać wspomnienie bohaterskiego króla i jego husarskich chorągwi, opromienionych najwyższą chwałą spełnionego z bohaterstwem obowiązku, względem ludzkości.

Sztuka też będzie zawsze zwracać się do takich przejawów zbiorowej duszy i znajdować w nich podnietę do tworzenia, niewyczerpany wątek dla poezyi, rzeźby, lub malarstwa.

Kossak, po wiele razy wracał do tego tematu. Ilustrował dyaryusz Dyakowskiego; malował przejeżdżającego wiedeńskie pobojowisko króla Jana, naprzeciw którego dwóch z owych »*domini tigrides*« pędzi czwałem, ze zdobytą chorągwią proroka. Malował też wjazd do oswobodzonego a zniszczonego Wiednia, i nie można odżałować, że nie namalował samego ataku sławnej chorągwi, na namioty wezyrskie.

Kossaka stosunek do przeszłości, był zawsze taki, jak do otaczającego go, współczesnego mu świata. Nie archeologiczne zagadnienia, nie badanie sztuki owoczesnej, obchodziły go w studyach nad dawnem uzbrojeniem, ubraniem, nad rzędami i sprzętami dawnych ludzi, on szukał tylko tej zewnętrznej powłoki, która wyrażała ich życie. Z jego zeszytów z takiemi studyami widać, że przerysowując ze starego sztychu, obrazu, lub nagrobka, jakąś postać, strój, oręż, lub zbroję, w tejże chwili zamieniał to, na żywą część żywego człowieka. Nie zachowywał on stylu dawnych rysunków lub nagrobków, on wiedział, że ten *styl* to *maniera,* artystów, którzy je zrobili, że życie nie może się w tem mieścić, że człowiek zawsze był żywą istotą, która nie mogła całkowicie się streścić w pewnym konwencyonalnym charakterze linii, obrzeżających jego kształty. Rozumiał też dobrze, że ludzie w obrazach, choćby z dawnych stuleci, muszą być ludźmi żywymi, nie manekinami, na których rozwieszają się, w muzeach, oryginalne zabytki przeszłości.

Nie mam potrzebnych wiadomości, do osądzenia, czy w tych zbrojach, rzędach, broni i innych szczegółach obrazów historycznych Kossaka, nie tkwią jakieś błędy archeologiczne, pewnem jest jednak, że w wyrazie, w charakterze, w sposobie ruszania się i siedzenia jeźdzców na koniu, w typie, temperamencie i maści konia, Kossak trzymał się tego, co mówi historya wojen, tego, czego uczą pozostałe po przeszłości zabytki.

Rycerz średniowieczny siedzi na ciężkim koniu, z wyprostowanemi nogami, zakuty w grube blachy zbroiska, z kopią o drzewie potężnem; ciężki i prosty

jego miecz, zupełnie inaczej przecina powietrze, niż wężowe śmignięcia karabel i szerpentyn.

Średnie wieki, znane nam są przez pryzmat maniery ich sztuki, która przekazała formy owoczesnego życia, załamane w indywidualności artystów, w ich niedołęstwie, lub fantazyi. Wskutek tego, na ludzi bardzo zżytych ze sztuką średniowieczną, obrazy Kossaka, z czasów przed szesnastowiecznych, robią wrażenie nieprawdziwe, niezgodne z duchem epoki. Sąd taki opiera się jednak na fałszywej podstawie, gdyż w sztuce nie może obowiązywać żadna, skądkolwiek bądź pochodząca maniera, bez zabicia indywidualności artysty, która jest zasadniczym pierwiastkiem twórczości i odradzania się sztuki. Z drugiej strony, wszystkie zabytki sztuki ze wszelkich czasów, dążące, jak w portretach naprzykład, do szczerego odtworzenia rzeczywistego życia, pokazują nam ludzi, na których twarzach światło rozkłada się tak samo, jak na naszych, w których sukniach niema sztywnych i twardych fałdów suszonej skóry, a jeżeli w ruchach ich jest pewna *średniowieczna* sztywność, to tylko dlatego, że naiwna ta sztuka nie śmiała się ruszyć bez pomocy modelu, a model zawsze jest sztywny i nieruchomy.

Co do Kossaka, jeżeliby w tych obrazach z epok wcześniejszych była jakaś słabsza charakterystyka, mogłoby to wynikać z tego, że ten w »*stal zakuty*« rycerz, ten koń fryzyjski ciężki i ociężały masą żelaztwa, które dźwigał, mniej się łączył z jego pojęciem i poczuciem bojowej poezyi, z jego ruchliwym i żywym temperamentem. Dziwną bo też drogę odbyła myśl ludzka, opromieniając takim urokiem te blachy żelazne, które wkładał na siebie rycerz dawny, obłożywszy

wprzód ciało grubymi materacami, żeby go twarda zbroja nie gniotła. To, co było wynikiem po prostu tchórzostwa, co się używało dla *zasłonięcia* od ciosów, przez dziwne pomięszanie pojęć, stało się symbolem męstwa i bohaterstwa! Czemże jednak jest ten człowiek, zakuty w garnki i kotły żelazne, nie do przebicia dla włóczni i miecza, z łbem ukrytym w potwornem pudle, opatrzonem zakratowanemi okienkami na oczy, czemże jest w porównaniu z dzisiejszym żołnierzem, idącym w sukiennym mundurku, na tak bezwzględną w niszczeniu broń, jak dzisiejsza? Ponieważ jednak, ludzie się zabijali pomimo pancerza i tarczy, więc i wtenczas potrzebne były żołnierzowi pogarda śmierci i męstwo, jednak poezya, która opiewa tych, co »w żelazie chodzili od stopy do głowy«, i konie mieli »w żelaznem okuciu«, poezya ta, opiera się na pojęciach nadzwyczaj dalekich od rzeczywistego znaczenia rzeczy. Tembardziej, że dla tych, którzy mieli w użyciu żelazne pancerze, jasnem było, iż nie są one wyrazem męstwa i pogardy niebezpieczeństwa. Kiedy książę Jeremi wypada, jak piorun z chmury wojsk polskich, pod Beresteczkiem, leci on na czele swoich zastępów bez *pancerza i hełmu,* nawet bez czapki, wyrażając tem bezwzględną odwagę i ochotę bojową. W »Dyaryuszu tranzakcyi wojennej między wojskiem koronnem i zaporożskiem« dominikanin ks. Okolski, chwaląc męstwo Piotra Potockiego, pisze: »Ochotniejszy tysiąckroć nowy żołnierz i rotmistrz na ten czas J. M. Pan wojewodzic, syn hetmański, bo nie uważając iż *bez pancerza i blachy,* lata i zdrowie pod oszczep zajuszonego Marsa położywszy, mężnie chorągiew kilkakrotnie przewodził i odwodził«. Dla ludzi więc, którzy sami szli w ogień, pierś i głowa obnażona z żelaza,

były zawsze znamieniem wyższej cnoty bojowej. Wszakże najwięksi straceńcy, najzapaleńsi »desperaci«, junacy nad junakami, Lisowczycy, szli na bitwę bez zbroi. Świadomość zresztą tego, że zamknięcie się w żelaznej skorupie — nie było dowodem bohaterstwa, mieli już ludzie dawniejsi zupełną. Sarbiewski, wyrzucając rycerstwu przepych rynsztunków, mówi: »Bojaźń i przestrach, gdzieś w jaskini, najpierwszą zbroję wykowały«.

Ten jednak przepych, te wspaniałe, nabijane srebrem lub pozłociste pancerze, hełmy zdobne kitami piór strusich, lamparcie i tygrysie skóry, barki, szumiące orlemi piórami, rzędy kapiące od złota i turkusów, — jaskrawe kitajki proporców — wszystko to, jest tak malownicze tak cudownie piękne, że sztuka porywa tę całą bajeczną epopeję i mówi z zachwytem, o świetnych pułkach dawnego wojska.

Kossak, między wielu innemi bitwami, które malował, ilustrował też podanie o Floryanie Szarym, dla którejś z rodzin, wywodzących się od tego legendowego bohatera bitwy pod Płowcami. Zrobił on z tego epizodu wspaniały i szeroko zakreślony obraz, skomponowany tak, że się myśli o jakiejś olbrzymiej sali zamkowej, na której ścianach roztaczałby się fresk taki. Stary król w koronie, na poważnym białym koniu, otoczony rycerstwem i wiejącemi zewsząd chorągwiami i proporcami, przejeżdża pobojowisko. Zewsząd spieszą rycerze, wiodąc jeńców, przez pole bitwy, zawalone trupami koni i jeźdzców. W dali, zrywają się na niebie wielkie chmury dymów.

Kompozycya taka, z konieczności ma punkt środkowy, którym jest król i leżący z trzema włóczniami w jelitach, Floryan Szary. I nie tylko ten obraz Kos-

saka jest komponowany na takiego środkowego bohatera, wszystkie prawie jego bitwy, mają podobny układ wskutek natury samego tematu. Są to wszystko obrazy *bohaterskie,* w których chodzi o sławny czyn jednostki, wybijającej się na czoło tłumu swojem niezwykłem męstwem, lub tragiczną śmiercią. Ten rodzaj komponowania, został w końcu tak nadużyty, tak bardzo zaczął przypominać złą scenerye drugorzędnych teatrów, że wywołał gwałtowną reakcyę, dążność do wydobycia przypadkowości układu, do ukrycia bohatera, nadającego tytuł obrazowi, w tłumie walczących, do wydobycia go na wierzch, nie przez szczególne umieszczenie i oświetlenie, lecz przez niezwykły wyraz i charakter. Jednakże natura usprawiedliwia jeden i drugi kierunek kompozycyjny; z drugiej zaś strony, w sztuce, wszystko usprawiedliwia wielki talent. Obrazy też Kossaka, przedstawiające wyjątkowy czyn, lub naczelne stanowisko jednostki, na tle tłumu walczących, wskutek niesłychanego życia, prawdziwości i rozmaitości pojedyńczych epizodów, nie rażą naciągnięciem układu. Przeciwnie, wszystko, co otacza takiego bohatera, wiąże się z nim akcyą i usprawiedliwia miejsce, które on zajmuje w obrazie.

Dziś i dawniej, król i wódz są na czele, jeżeli nie w samym tłoku bitwy — to po bitwie, zwracają uwagę, skupiają na sobie, w sposób szczególny świadomość, która z całego mnóstwa rzeczy, z chaosu zdarzeń wyodrębnia i ukazuje wyobraźni, ze szczególną jasnością to, na czem się zogniskuje. Lecz ci główni bohaterowie, mają to nieszczęście, iż sytuacye ich są mniej więcej zwykle podobne, że malarz, myśląc o nich, ma na uwadze za dużo materyału literackiego, za dużo chce niemi i o nich powiedzieć, i wskutek tego tworzy ich mniej swobodnie

żywo, bardziej konwencyonalnie, co się też nieraz spotyka u Kossaka. Natomiast, w postaciach drugorzędnych, wykazuje on wszystkie swoje zalety wielkiego malarza życia, czerpiącego materyał twórczy bezpośrednio w naturze. W *Bitwie pod Płowcami,* król Łokietek jest poważny i *królewski,* jest postacią króla, w której jest ta konieczna konwencyonalność symbolizmu, wynikająca z potrzeby powiedzenia widzowi więcej, niż to przy czysto malarskich środkach jest możliwe. Są jednak w tym obrazie inne, o wiele żywsze i oryginalniejsze figury. Na prawo np. ten pyszny rycerz, na ciemnym ognistym koniu, prowadzący jeńców. Jak on dobrze, po średniowiecznemu siedzi, z temi wyprostowanemi nogami, wpartemi w strzemiona. Jak żywe są, furkoczące strzępy jego porozcinanej sukni, z pod której prześwieca zbroja. Z lewej, w głębi, widać innego, na ciężkim, lecz dzielnym, białym koniu, spieszącego przez pobojowisko. Albo ten na przodzie, na tęgim tarantowatym źrebcu, z herbową tarczą na ramieniu, jak jest malowniczą i silną figurą. W obrazie tym, Kossak trzyma się typu konia, sposobu siedzenia i dźwigania ciężkiej broni, zgodnie z tem, co o tem mówi historya konia i wojen. Prawda, jego rycerskie »Frezy«, acz ciężkie względnie do koni wschodnich, są jeszcze lżejsze i żywsze od koni takich, jakie wyobrażają Niemcy pod swymi rycerzami. Polacy jednak i między fryzyjskimi ciężkimi końmi musieli wybierać lżejsze typy, odpowiedniejsze dla swego temperamentu i sposobu wojowania. Rzączyński, w swojej *Historyi naturalnej* cytuje zdanie jakiegoś cudzoziemskiego pisarza, który mówi: »Polonorum equi mediocres sunt sed agiles, et Germanicis longe animosiores«.

W innym obrazie, w którym Cherubim Gniewosz, sławny siłacz, w bitwie pod Suczawą porywa kopią z siodła i unosi w powietrze wołoskiego żołnierza, ten sam charakter i typ ciężkich koni i sposobu siedzenia na nich jest zachowany. Jest to wielkiej siły i energii karta talentu Kossaka. Koń i rycerz wyrażają tę potężną, sławną w owe czasy siłę ramienia i bezwzględność czynu. W obrazie tym, z prawej strony, jest niesłychanego życia figura, rąbiącego pancernego i innych, którzy w pełnym cwale zawracają i tłuką się, o wrzynającą się kopiami, w zastęp Wołochów, polską chorągiew. Ten charakter obyczajów rycerskich i jezdnych średniowiecza w rycerzu i koniu, w zamachu prostego miecza, w złożeniu ciężkiego *drzewa,* w tem walczeniu z blizka, widać, i w Andrzeju Fredrze, ocalającym króla Olbrachta w bukowińskich lasach, i w wzięciu do niewoli Wołodara, jak również w nocnym napadzie Jana Fredry, na obozowisko tatarskie.

Kossak trzyma się wskazówek historycznych, co do maści koni w różnych epokach u nas używanych. Te taranty pod rycerzami, przychodziły, w owych czasach, razem z końmi fryzyjskiemi z zachodu, jak potem pstroki, szły zdobyczą z pobojowisk wschodnich. Ku końcowi szesnastego wieku, koń wschodni coraz powszechniej zapanowuje w Polsce. Wówczas też Batory, zreformował jazdę, odrzucając ciężką, całkowitą średniowieczną powłokę żelazną, zostawiając tylko pancerze, hełmy i zarękawia, i tworząc ten typ i strój nieporównanej jazdy hussarskiej, o której swoi i obcy mówią z podziwem.

Konstanty Górski, w *Historyi jazdy polskiej,* cytuje opis husarzy z Daleyrac'a *Anecdotes de Pologne:*

»Husarze to najpiękniejsza jazda w Europie przez wy-
»bór ludzi, piękne konie, wspaniałość stroju i dzielność
»broni. W bitwie zachęcają się okrzykiem: »Bij, zabij!«
»Husarze nie wydzielają ludzi do wart i straży prze-
»dniej i przeznaczają się jedynie do uderzania w bi-
»twach. Siedzi ta jazda na najlepszych koniach w kraju;
»uzdeczki są ozdobione blaszkami i guziczkami sre-
»brnymi lub pozłacanymi. Siodła haftowane z łękiem
»złoconym, wielkie czapraki na sposób turecki, zwykle
»w Polsce używane, szeroko haftowane srebrem lub zło-
»tem, koncerz bardzo ozdobny, przymocowany do sio-
»dła pod lewem udem. Uzbrojeni są husarze w kirys,
»szyszak, zarękawie, osłaniające ręce z tyłu i z boków
»do łokcia, rękawic nie używają. Na ramionach noszą
»skórę lamparcią lub tygrysią, kopią z grotem ostrym
»z drzewa lekkiego, giętką i wydrążoną w środku, z cho-
»rągiewką długą, na 3 — 4 łokci, malowaną i złoconą
»całą, noszą ją w *tulii,* przymocowanej do siodła, która
»ją podtrzymuje nawet wtedy, kiedy ją składają do
»ataku; inaczej nie możnaby jej używać, ciężkość bo-
»wiem jej jest taka, że wymaga do władania nadzwy-
»czajnej siły. *Husarze nie cofają się nigdy, puszczając*
»*konia w całym pędzie, przebijają wszystko przed sobą*«.
Inny cudzoziemiec, Sebastyan Cefali mówi: »Husarze
zasługują na szczególniejszą uwagę tak dla niezrówna-
nego męstwa, jako też osobistej godności«. A Staro-
wolski, cytowany również przez Górskiego, pisze: »Ta
jazda była najsilniejszą na wojnie i przy spotkaniu».

Husarya, w owoczesnych bitwach była tem, czem
był u Napoleona atak artyleryi. Było to skupienie je-
dnorazowe najpotężniejszej siły, wykonanie druzgocą-
cego i rozrywającego wszelki szyk nieprzyjaciela ude-

rzenia, zrobienie wyłomu w taborze, w zwartych szeregach piechoty, najeżonych dzidami i ziejących ołowianym gradem z muszkietów. Żeby husarya niczego więcej nie dokonała, prócz kirchholmskiego zwycięstwa, jużby była godna najwyższej chwały, jaka tych niezrównanych żołnierzy otaczała. Ale husarya stawała mężnie na wszystkich polach bitew i, albo roztrącała na proch wszystko, co stało przed nią, albo umierała z chwałą.

Kossak, przechodząc z pobojowiska na pobojowisko, zmienia swojej jeździe konie, daje lżejsze kopie, zamiast prostych mieczy krzywe i błyskawiczne szable, lżejsze pancerze i hełmy, lecz zachowuje tę samą siłę uderzenia, to samo parcie, całą duszą, naprzód. Oto Jan Gniewosz pod Kirchholmem przelatuje z chorągwią skrzydlatą przez kobylice, któremi się zastawiła szwedzka piechota. Kossak wydobył grozę nadciągającej chmury burzliwej z tych chorągwi husarskich. Lecący w pierwszych szeregach, natykają się na włócznie szwedzkie, są oplwani ogniem muszkietów, konie pod niemi zwijają się i padają, stratują ich swoi i przejdą po nich i po czworobokach świetnej szwedzkiej piechoty, jak wiatr po stepie niepowstrzymany szumem bodiaków i traw nikłych. Tam znowu, pod Zborowem, inna chorągiew idzie ostatkiem tchu, na pomoc królowi obsaczonemu przez Tatarów. Ile w tem życia! Szlachta, odcinająca się Tatarom, rzucającym się dokoła króla, nad którym, na kopii chwieje się kapelusz z strusiem piórem, lub ten Tatar, usiłujący przebiedz przed czołem lecącej chorągwi i odgrażający się szablą, i ten rotmistrz nachylony, wyciągnięty naprzód, z niecierpliwością i strachem patrzący na chmarę Tatarów, nakrywającą króla —

wszystko jest żywe, silne, wszystko skrzy się blaskami świetnego talentu.

Przychodzą czasy klęsk straszliwych, haniebnych porażek, walenia się dachu nad głowami i potężnych wysiłków męstwa i wytrzymałości, — ukazuje się surowa postać Czarnieckiego.

»Ja przez wszystkie wojny, tego trzepaczki trzyma»łem się Czarnieckiego i z nim zażywałem czasem okrutnej »biedy, czasem też rozkoszy; gdyż właśnie był to wódz »maniery owych wielkich wojenników i szczęśliwy; dosyć, »że po wszystek czas mojej służby w jego dywizyi nie »uciekałem tylko raz, a goniłem, mógłbym razy tysiącami »rachować. Po prostu, wszystka moja służba była pod »dowództwem jego, i miła była«. Tak pisze Pasek.

Kossak, ze szczególnem upodobaniem, malował Czarnieckiego i nadawał jego postaci, jakiś dziwny urok surowej i nakazującej bezwzględny posłuch powagi. Jaką ten wódz nieporównany ma twarz orlą w chwili, gdy zjeżdża na swoim mądrym i odważnym tarancie w odnogę morską, by konnicą zdobywać wyspę Alsen. Jak on siedzi silnie w siodle, ze swobodą dawnych polskich jeźdzców. »Sam tedy przeżegnawszy się wojewoda wprzód w wodę«, on zawsze tak czynił, — to też żołnierz szedł za nim bez wahania, a nieprzyjaciele mówili: »rozumieliśmy o was, żeście dyabli, nie ludzie«. To przepływanie wód, zagradzających drogę żołnierzom, zdaje się było jedną ze szczególnych cech wojennych Czarnieckiego. Pasek opowiada, że, kiedy przebywali w ten sposób rzekę pod Druckiem, wojewoda, wydobywszy się pierwszy na brzeg nieprzyjacielski, wołał, na płynące za nim chorągwie pancerne: »Szeregiem, Mości Panowie, szeregiem!« »Co niepodobno, dodaje

Pasek od siebie, »bo nie każdy koń jednakowo pływa: jeden się bardziej suwa, drugi nie tak«. Dość, że prosto z wody poszli »rysią«, a »Moskwa się zdumieli: Czy z nieba spadli!«

Nadzwyczajny wyraz rozumu i odwagi ma koń Czarnieckiego, schodzący w wodę odnogi morskiej. Jest on mężny, ale widać, że tu się ma stać coś niebywałego, — jakoż, przedtem i potem, nikt takich śmiałych przedsięwzięć nie dokonywał.

W obrazach Kossaka, wypisana jest nietylko anegdota historyczna, — jest w nich wyrażony niezmienny pierwiastek rasowy, stała cecha wojennych przymiotów naszego żołnierza, a jednocześnie ukazują się zmiany, zachodzące z biegiem czasu w uzbrojeniu i rasie koni, i indywidualne cechy jednostki. Kossak wiedział, że on potrafi wziąć życie ze stron najrozmaitszych i lubował się w przeciwstawianiu różnorodnych i przeciwnych jego przejawów. Jeżeli między rycerstwem polskiem, z natury tego silnego indywidualizmu była taka różnorodność typów i temperamentów, tembardziej musiało się to rycerstwo różnić od wrogów, którzy z zachodu i wschodu wdzierali się w granice Rzeczypospolitej. Jak koń polski był lżejszym od niemieckiego i szwedzkiego, — tak naodwrót był cięższym od koni, na których zlatywała na ukrainne pola nawała tatarska. Jak świetnie wyraził to Kossak w »Tańcu tatarskim«. Stary, lecz dzielny harcownik, przejeżdża Tatarowi z wyciągniętą do złapania go ręką, ale Tatar śmignął nahajem po swoim srokatym lekkim, jak sarna i lotnym, jak wiatr koniu i widać, że się wymknie. Co to za ruchy tych dwóch ludzi! Co za przeciwstawienie dwóch ras ludzkich i końskich! Ile razy Kossak maluje Tatarów i Turków,

czy to w bitwie Zborowskiej, czy w tym epizodzie z pod Chocimia, gdzie Krzysztof Gniewosz ginie w obronie własnej chorągwi, zawsze wydobywa on z nich szczególny charakter dzikości i drapieżności; siedzą oni na swoich szalonych koniach uczepieni, jak drapieżne ptactwo gałęzi; wyrazy twarzy, gwałtowność ruchów, przy naciąganiu łuków, rzucaniu włóczni i odcinaniu się szablą lub jataganem — wszystko to różni ich wybitnie, od rycerstwa polskiego.

Kossaka w tych bitwach nie pogrom nieprzyjaciela obchodzi i cieszy najbardziej, nie kładzie on nacisku na jego nieszczęście lub hańbę, na mękę, śmierć i zniszczenie, zostające po bitwie, nie dramat ponurej i krwawej walki o życie go zajmuje, — on wyraża męstwo, dzielność, bohaterstwo żołnierza, świetność i energię jego czynów i wspaniały temperament polskiego konia. »Za obłokami był bój i zwycięstwo«, zdają się mówić niektóre jego obrazy, w których przed oczami widza przelatują, jak niesione wichrem widma, szeregi pancernych i husarzy.

I w tym charakterze obrazów Kossaka, odbija się też w pewnym stopniu plemienny charakter Polaków. Jakkolwiek wojna, bez względu na hasła wypisane na sztandarach, pod któremi się toczy, jest szeregiem czynów zbrodniczych i morderczych, między walczącemi jednostkami, i jakkolwiek naród nasz wykazywał zawsze, w niezliczonych wojnach, które staczał, wszystkie przymioty żołnierskie, w najwyższym stopniu, nie był on właściwie narodem wojennym w znaczeniu ducha zaborczego, i ciągłej, bezprzyczynowej ochoty do wypraw morderczych.

Wszakże Jan Tarnowski, hetman, a wielki i szczę-

śliwy wojownik, autor teoretycznych prawideł wojennych, mówi, co mu zresztą historycy — politycy mają za złe: »Wojna przeciwna jest rozumowi, który każdemu na swojem przestawać każe, przeciwna i Bogu, który cudzego pożądać zakazuje«. Frycz Modrzewski zaś, widząc nieuniknioną konieczność starcia się z Turkami, szturmującymi groźnie Węgry, i nakłaniając do wojny, pisze: »Bo my nie podniesiemy wojny, ale jej odpór dawać będziemy, a nie dla łakomstwa albo sławy, ale o wiarę i domy, o dziatki i żony, na ostatek o Rzeczpospolitą czynić będziemy«.

Kossak, ilustrując przeszłość, odtwarzając ludzi, którzy swemi czynami i krwią pisali historyę, idąc zarazem za swemi artystycznemi upodobaniami, znajduje w tem pobudkę do zwalczania trudności wyrażenia różnych typów konia i rozmaitych temperamentów ludzi, którzy na nim siedzą.

Oto Lubomirski z Chodkiewiczowską buławą, na potężnym źrebcu, z ogniem młodości, kończy dzieło starego hetmana pod Chocimem. Koń i jeździec mają w sobie siłę, zapał i pewną gniewną i niepohamowaną srogość. Tam znowu sędziwy Żołkiewski, na rozważnym i mądrym koniu, wiedzie swoje zastępy, razem z nim osiwiałych żołnierzy. Tu Chodkiewicz podprowadza swoją husaryę pod Szwedów. Co to za bohaterski, potężnej cnoty bojowej koń, pod poważnym i nieugiętym hetmanem. A dalej znowu postać wykrojona, z jakiegoś obrazu Van Dycka, to Mateusz Romer, Generał artyleryi W. ks. Litewskiego, w szwedzkim stroju, na ciężkim frezie przejeżdża między okopami. Ile obrazów, tyle charakterów, tyle wyrazów duszy człowieka i konia.

Według Maryana Czapskiego, dawny polski sposób siedzenia na koniu odznaczał się prostotą i swobodą, jeździec trzymał się konia mocno, nie nadając swojemu ruchowi przesadnego naprężenia, ani też wymuszonej, naciągniętej elegancyi. Z czasem, z Włoch przyszła tak zwana wyższa szkoła jazdy, pełna sztucznych sposobów wyjeżdżania konia i tego eleganckiego szyku w postaci jeźdźca, który przetrwał do naszych czasów. W obrazach Kossaka, który zawsze idzie wiernie za zmianami typów koni i obyczajów jezdnych, w ośmnastym wieku zjawiają się konie angielskie, a postacie jeźdzców mają już wybitnie oznaczony ten charakter szyku, elegancyi, pewnego pozowania na pokaz, które zresztą ma w sobie dużo charakteru i piękna.

W ilustracyach do *Mohorta* i w obrazach natchnionych tym poematem, cała prawie ta świetna młodzież siedzi na pysznych anglikach; elegancka i lekkomyślna razi ona wobec wypadków, które nadciągały, jak groźna chmura. Kiedy »Sądny dzień nadchodził kłusem«, tam, na stepie ukrainnym, książę Józef bawił panią Pupardową, wesołemi piknikami; cały też ten jego sztab, zdaje się towarzyskiem zebraniem wesołej i wytwornej młodzieży, zabawą w żołnierzy, w czasach głębokiego pokoju. Wiadomo jednak, że w tych lekkoduchach biło mężne, jakby dawniej powiedziano »kawalerskie« serce, że byli to świetni i wielcy żołnierze, i jak książę Józef, ludzie niezłomnego charakteru, pomimo swoich fraczków, peruczek, białych rękawiczek, żabotów, francuskich komplimentów i angielskich koni.

Wśród obrazów Kossaka z wieku ośmnastego, zwraca uwagę, nowością charakteru, Kościuszko, który dziwnem zrządzeniem, będąc wyobrazicielem nowych idei

i wodzem sił, które, po wiekach, raz pierwszy świadomie szły w ogień za wielką sprawę, sam jest zarazem typem całkiem różnym, od typu wodzów dawniejszych szlacheckich zastępów. Jego twarz, jego sukmana i garść jego białych chłopów, idących jak burza na armaty, zjawisko tak uderzające w wielkim kataklizmie dziejowym, było dla Kossaka pobudką do stworzenia kilku świetnych obrazów.

Prześliczną i pełną wyrazu postacią, z owych czasów, jest Eustachy ks. Sanguszko. Ten nie na angliku, on siedzi na swoim sanguszkowskim arabie, nieporównanej piękności i ognia, który ledwo się mieści w żelazach wędzidła, trzymany śmiałą ręką jeźdźca, siedzącego z elegancyą i szykiem żołnierza, dla którego huk armat i świst kul jest rodzajem muzyki do tańca.

Te kolorowe łatki uniformów, jak i przepych dawnych żołnierzy, którzy »piórno i strojno«, występowali do boju, na śmierć, zdają się pozornie czemś bezmyślnem, bezcelowem zmarnowaniem bogactwa, jakiemś kłamstwem, wobec tak bezwzględnej chwili, jak bitwa.

Jednak jest w tem jakiś głębszy podkład psychologiczny. Może w najpierwotniejszej swej pobudce to wojenne przebranie się, wynikało z chęci nadania sobie straszniejszej i potężniejszej postaci, przerażenia wroga niezwykłością wyglądu swego, z czasem jednak przyłączyły się do tego inne wpływy, które tę pierwotną pobudkę przetworzyły zupełnie. Dziś mieszają się w to najrozmaitsze pojęcia i uczucia. Jest w tem i uczczenie strasznej chwili bitwy, i uroczyste przygotowanie się do śmierci i uznanie tej chwili za najważniejszą w życiu i wogóle przeniesienie się w ten świat fikcyjny, w którym ta prosta, brutalna konieczność śmierci, staje się

umysłowi prawie niedostępną. Moraliści wyrzucali nieraz rycerstwu polskiemu ten przepych, i biorąc praktycznie, za taki jeden pułk husaryi, możnaby dziesięć pułków pospolitszych żołnierzy wystawić. Wchodzą tu jednak w grę czynniki psychiczne, które nie pozwalają na taką rachubę. Wojna właściwie jest wstrętną ludziom i nie mogą oni patrzeć na nią taką, jaką ona jest w swojej potwornej prostocie, — bez najwyższej ohydy, — zdobią więc ją hasłami wypisywanemi na sztandarach, czerwonemi wyłogami, srebrem i złotem haftowanych kołnierzy i pióropuszami, chwiejącemi się na kaskach...

A przytem, demon sztuki, który nie opuszcza nigdy ludzkości, objawia się też w tych przepysznych, dawnych strojach, zbrojach, broni i rzędach. Gdzieindziej, niezależnie od potężnego ruchu artystycznego, a raczej w związku z nim, uzbrojenie i ubranie wojowników było polem twórczości dla umysłów artystycznych. U nas, gdzie samodzielne życie artystyczne było mniej silne, stworzono jednak takiej nieporównanej malowniczości żywe posągi, jak husarya, pancerni, Lisowczycy i późniejsi ułani. Są to oryginalne i, jak husarya, nie mające sobie nigdzie podobnych i równych, pomysły artystyczne.

Są imiona i nazwy, których wymówienie wywołuje w jednej chwili jasne i olśniewające, jak błyskawica widzenie, w którem każdy człowiek, bez wyjątku, jeżeli tylko ma prostą i sprawiedliwą duszę, odczuwa jedno i to samo. Dość też powiedzieć: *Somosierra,* żeby cała treść tego zdarzenia, cała bezwzględność poświęcenia, wierności i męstwa błysnęła przed oczami, w jednym zamachu ułańskiej szabli, i żeby w tejże chwili inne imię — imię Kozietulskiego, jak konieczne

echo odbiło się w myśli. Napoleon przypomniał widać wtenczas wykrzyknik generała Chłapowskiego: »Un polonais passe partout!« i, jak przeszło przed wiekiem, husarya w dwieście koni poszła, na krociowe obozowisko tureckie, tak teraz 125 szwoleżerów »czwórkami od prawego« zdobyło wąwóz skalisty, broniony przez 14 dział i dziewięć tysięcy ludzi, zdobyło, gdyż to, co miały do zrobienia idące za nimi wojska, było tylko przejściem przez wyłom, wybity w szeregach i w *duchu* hiszpańskiego żołnierza, atakiem szwadronu Kozietulskiego. Generał Puzyrewski, świetny i bezstronny historyk wojen, wytłumaczył z jasnością i ścisłością naukową, dla czego ten czyn, który się zdawał cudem, lub samochwalczem zmyśleniem, dla czego ten czyn jest w gruncie tak prostem i naturalnem zjawiskiem. Oto dla tego, że największą siłą, jaka jest w świecie ludzkim, jest siła duszy, jest widmo wielkiej idei i wielkiej nadziei, która jaśnieje nad sztandarami, jest ten duch żołnierza, który go »zawsze unosi naprzód...«

Nie wiem, czy Kossak przedstawił gdzie w obrazie sam atak szwoleżerów, czy też poprzestał na ilustracyi, umieszczonej w popularnych obrazkach historycznych, a malował jedynie tę chwilę, kiedy Łubieński odbiera rozkaz pójścia ze swoim szwadronem za śladem Kozietulskiego. Główną osobą w tym obrazie jest właściwie Łubieński, a potrzeba zachowania portretowego podobieństwa źle wpłynęła na ruch głowy, doskonałej zresztą figury oficera, osadzającego przed cesarzem konia. W postaci Napoleona, Kossak trzymał się wiadomego faktu, że nie był on tęgim kawalerzystą i siedział słabo i bez żołnierskiego szyku na koniu. Obraz to z czasów, kiedy w akwareli Kossaka najbardziej znać

było płynną, kaligraficzną linię. Są jednak w nim bardzo dobre figury w sztabie, otaczającym Napoleona, jak też pomiędzy wojskiem w głębi, a całość, jak zawsze u Kossaka jest żywa, dowodzi wielkiej pomysłowości i łatwości komponowania. Kossak, jak Vernet i inni dotychczasowi malarze Somosierry, nie chciał ubrać Szwoleżerów w białe płaszcze, którymi byli okryci w mglisty i zimny ranek 30 listopada. Paradny mundur szwoleżerów, zwłaszcza oficerski, z bramowanemi srebrnym haftem, amarantowemi wyłogami i takimże kołnierzem, zanadto jest piękny i żal widać było malarzom ich czynów, pozbywać się takiego kolorystycznego motywu, jak również żal było ukrywać w fałdach ciężkiego płaszcza zręczną i doskonale rysującą się w obcisłym fraczku i amarantowych spodniach figurę...

Jeżeli Kossak nie namalował sławnego ataku tej jazdy, której Napoleon powiedział po zdobyciu Somosierry: »Je Vous reconnais pour la plus brave cavalerie«, jazdy, o której czynie generał Puzyrewski mówi: »Sama szarża niewątpliwie należy do najśmielszych, jakie kiedykolwiek historya jazdy nam przekazała. Pokryła ona pułk największą chwałą; Szwoleżery w następnym już roku, pod Wagram, znowu w podziw świat wprawili swą odwagą i niepowstrzymaną fantazyą ataku«, otóż, jeżeli Kossak nie namalował tej szarży, w innych za to obrazach wyraził on to, co stanowiło bezprzykładne w historyi wojen przymioty tej świetnej jazdy. Za czasów, kiedy »ów mąż, Bóg wojny od puszcz Libijskich latał do Alpów podniebnych«, wszystkie ludy Europy złożyły egzamin ze swoich przymiotów i umie-

jętności bojowych. Nikt nigdy nie nawarzył tak straszliwej kaszy międzynarodowej, jak Napoleon. Jaki trzeba było mieć w sobie urok, jakie związać ze swojem imieniem ideje i jakiemi je opromienić nadziejami, żeby szlachtę z nad Niemna i Wisły, i Maćków z piasków Mazowsza zaprowadzić na pola Hiszpanii i postawić ich tam pierś przeciw piersi, z Anglikami. Ten pożar wojny ogarnął tak doszczętnie Europę, że wszystko, co w niej żyło, stanęło pod bronią i przez szereg lat mordowało się, »parte dziwną, niepojętą mocą« do ruchów naprzód i wstecz, do nieustannego szamotania się, w jakimś potwornym ludzkim cyklonie. Z tego potopu starego świata, z tego gwałtownego tworzenia się i rozpadania królestw, które przypomina jakieś drżenie zrębów ziemi, pod wpływem sił wulkanicznych, z tej powodzi sławnych imion, bohaterskich czynów, potwornych wysiłków męstwa i woli, ten tylko mógł się wydobyć na wierzch, kto wykazał największą zdolność i gotowość bojową. Takiemi właśnie byli wówczas żołnierze, którzy, zawiązawszy jeszcze z *Generałem Bonaparte* węzły wspólnego losu, nie opuścili go i wtenczas, kiedy od upadłego cesarza odeszło wszystko. Wiadomo, że w owych czasach najgorzej bili się Prusacy. Generał Chłapowski opowiada, że kiedy pod Budziszynem Napoleon posłał go do Ney'a z rozkazem, żeby się spieszył z wykonaniem ataku: »Ney zaklął i odpowiedział: Dites dons à l'Empereur, que j'ai des Russes devant moi. *Si j'avais eu des Prussiens, il y a longtemps que j'aurais enlevé la position*«. Natomiast, obok *Starej Gwardyi* stoją z nią ramię do ramienia zdobywcy Somosierry, Saragossy, żołnierze z pod Wagram, Lipska i setek innych bitew, w których bez-

względność męstwa, siła uderzenia, wytrwałość, wierność sztandarom i wodzowi błyszczy, w oślepiającym blasku sławy.

Jeden z generałów angielskich, którzy bili się w owych czasach w Hiszpanii, chcąc powiedzieć, że się bił dobrze, mówi po prostu: »Biłem się z Polakami«. Generał Puzyrewski, kończąc swoją śliczną pracę o Somosierze, mówi o Kozietulskim: »Żyjąc ideami politycznemi swego czasu, walczył on przeciw nam, brał udział w najeździe na Rosyę naszych wrogów, ale w zakresie męstwa wojskowego, wywołuje on i nasze, jako żołnierzy, podziwienie«. Słowa te stosują się do wszystkich owoczesnych żołnierzy, gdyż najlepszy wódz nie dokonałby nic, żeby za nim nie szły w ogień równie mężne, jak jego, serca żołnierzy. Kto chce wiedzieć, jacy to byli żołnierze, niech patrzy na obraz Kossaka: *Łubieński pod Wagram*. Przedstawia on czyn Łubieńskiego, lecz jest zarazem obrazem symbolicznym, wyrażającym całą historyę owych żołnierzy, całą ich dzielność, męstwo i tę wiecznie dobrą dolę żołnierską, która im dawała zwyciężać dziesięćkroć liczniejszego nieprzyjaciela siłą ducha i tym szalonym temperamentem, który władał ostrzem szabli z piorunową szybkością i siłą. Kossak, ze szczególnem upodobaniem, z głębokiem zrozumieniem i nadzwyczajnym blaskiem talentu odtwarzał te czasy i czyny. Namalował on mnóstwo obrazów bitew i pojedyńczych epizodów, sławiących męstwo i bojową ochotę tych niezrównanych żołnierzy.

Naturalnie, nieraz też malował postać księcia Józefa. Bardzo interesującym, pod względem artystycznym, jest obraz, przedstawiający chwilę, w której książe Józef skacze w Elsterę. Kossak wziął bez żadnej zmiany

kompozycyę Horacego Verneta. Wszystko, co jest w jego obrazie, jest też w obrazie Kossaka — oprócz konwencyonalnych ruchów, oprócz tej słodyczy i elegancyi, która zalewa obrazy Verneta pokostem banalnego piękna. Książę Józef u Kossaka siedzi nie na białym, jak u Verneta, lecz na karym, zwanym *Szumka,* koniu ze stada Sanguszowskiego. Lecz to jest szczegół, dotyczący wierności anegdotycznej, nie artystycznej, ale u Kossaka ten *Szumka,* mając skoczyć z brzegu w wodę, nie obraca głowy wstecz, nie patrzy ludzkiem okiem za siebie, nie rozstawia szeroko nóg sztywnych; Kossaka koń, choć w całym pędzie, gotuje się jednak uważnie do skoku, nastawia uszu, wytęża oko, pociąga chrapą, skupia nogi — słowem, robi to wszystko, co koń musi zrobić, rzucając się do wody. Podobnież jest z postacią księcia Józefa i wszystkiemi innemi, zapełniającemi obraz szczegółami. Jest to obraz Verneta, przez który przeszła iskra życia i świeży powiew natury. Obraz Kossaka jest właściwie najsurowszą krytyką Verneta. Wyraża on i różnice siły talentu i temperamentu i tę drogę, jaką sztuka między temi dwoma obrazami, dążąc do udoskonalenia się, zrobiła; a nadewszystko wyraża on to, że Kossak był artystą, który wszystko, co robił, robił z głębokiem poczuciem i pamięcią rzeczywistego, żyjącego świata. Kossak obszedł się z Vernetem, jak Szekspir z temi twórcami dramatów, którzy przed nim pisali.

Ani Vernet zresztą ani Kossak nie wydobyli z tej sceny ani tragizmu osobistego losu księcia Józefa, ani nie usiłowali wydobyć tragizmu historycznej chwili, tak ogromnej doniosłości dla dwóch narodów, których bezprzykładne i zdumiewające braterstwo broni zawarte

było, nie na placach wojskowych parad, nie przy deserowych toastach w oficerskich klubach, lecz w huraganie bitew, od którego drżały w posadach i waliły się państwa, huraganie walki, która przeorała pole ludzkości potężnemi koleinami nowych czasów.

Książę Józef dla następnych pokoleń stał się nie żywym człowiekiem, lecz symbolem owej epoki. Pod tą postacią ułana, którą wytworzyła konwencyonalna owoczesna sztuka, pod tą czapką na ucho, zręcznym mundurem, burką wiszącą malowniczo, pod tą całą sylwetą tak szykowną, wytworną i elegancką, którą przywykło się widzieć, w obrazach, na tle dymu bitew, wskazującą coś ręką w białej rękawiczce, równie eleganckiemu adjutantowi, pod tem wszystkiem nie czuliśmy i nie widzieliśmy człowieka żywego. Tradycya zanotowała jedno tylko jego powiedzenie, zresztą, milcząca ta sylweta, do której przywarte były najdroższe nadzieje, najkrwawsze zawody, i która była wcieleniem cudnego odrodzenia narodu z gruzów państwa, milcząca ta sylweta była jednocześnie tak droga i bliska, a zarazem tak daleka, jak bajka. Dziś dopiero historya w ten mundur ułana, w to promienne zjawisko wyobraźni narodowej wkłada życie rzeczywiste i ukazuje bohaterską prostotę jego duszy, wielkość i powagę jego czynu.

Dzieło prof. Askenazego czyta się z uczuciem, jakgdyby ktoś, o poznaniu kogo marzyło się przez całe życie, nakoniec się zbliżył i pozwolił z sobą obcować.

Ludzie, którzy, słusznie zresztą, pytają, dla czego te, lub inne przyczyny nie wydają zamierzonego skutku, wobec takich czynów jak Somosiera, wobec okrwawionych trupów ułańskich, leżących na śniegach Guadarany,

lub na polach Możajska, mają jedno tylko uczucie goryczy i słowa potępienia dla tego, kto był przyczyną tych bezskutecznych wysiłków. Lecz w tym wypadku, taki pesymizm opiera się na zbyt krótkowidzącem ocenianiu faktów, na sądzeniu wypadków historycznych według ich natychmiastowego wyniku. Tymczasem życie i historya, brana w wielkich okresach czasu, mówią co innego, mówią, że gdyby nie ta sława żołnierska, nie to bohaterstwo bezwzględne, okazane w wielkiej, powszechnej burzy dziejowej, społeczeństwo to byłoby tylko trawą, stratowaną przez walczące strony, nicością, o którąby nikt nie dbał i z którąby się nikt nie rachował.

Ten ciasny pogląd na historyę zjawia się w chwilach upadku, w umysłach ludzi ogłuszonych klęskami, którzy tracą zdolność myślenia wiekami i pokoleniami, ludzi, w których wskutek upadku energii życia, rwą się węzły z bohaterskią przeszłością i ginie możność odczuwania wielkich nadziei. Widzą oni tylko ciasne interesy codziennego bytu, nie mają w sobie wielkich prądów dziejowych, idących w dal czasów, patrzą pod nogi, wygrzebują okruchy spokoju i dobrobytu, nie czują potrzeby walki, bo nie mają do niej siły. Der freie Mensch ist Krieger — mówi Nietzsche. — Dusze wolne mają ten nieustraszony poryw naprzód i wiedzą, że każda walka, której cel dotyka wielkich i wysokich zagadnień bytu ludzkiego, każdy w niej spełniony czyn bohaterski, choćby pokryty na razie krwawą klęską, jest wdarciem się w żywą historyę ludzkości, zajęciem w niej miejsca, z którego nic usunąć nie może. To posłannictwo spełnili polscy żołnierze epoki napoleońskiej, wywołując wszystkie dodatnie jego skutki dla

życia narodowego. Kto żyje — walczy, dopóki celu nie osiągnie.

Sztuka Kossaka skrystalizowała w sobie ducha, tej świetnej epoki historyi polskiego żołnierza, utrwaliła na zawsze i niepowrotną falę wypadków, i ujęła w niewygasające ognisko promienie chwały, które się zapalały na wszystkich polach bitew, na których walczyły nietylko różne wojska, lecz i różne, a wielkiego dla ludzkości znaczenia idee.

Jeżeli teraz razem z Kossakiem spojrzymy na wielki okres lat i wypadków, które ilustrują jego obrazy i jeżeli porównamy to z tem, co mówią naoczni dawnych wieków i czynów świadkowie, jasnem się stanie, że obrazy Kossaka swoim charakterem, siłą i dzielnością ruchu, potęgą uderzenia, szybkością w zamachu broni i rzucie konia, wyrażają ten duch i temperament żołnierski, o jakim wszyscy pisarze, przez ciąg dziewięciu wieków, mówią jednako.

Arab, opisujący wojsko Mieszka I-go, mówi:» A są to wojownicy, których setka równa się dziesięciu stom wojowników innych«. I przez cały ciąg historyi to samo świadczą pola Obertyna, Lwowa, Chocimia, Kirchholmu, Wiednia, Somosierry, aż do czasów ostatnich, do Custozzy i setek innych bitew, w których pod różnemi sztandarami los kazał im uczestniczyć. Od Al-Bekriego do generałów Puzyrewskiego i Dragomirowa, Francuza Massona, czy naszego Górskiego, wszyscy ludzie, którzy mieli sposobność zetknąć się bezpośrednio i widzieć w ogniu tych żołnierzy, lub też badać ich czyny na kartach historyi, wszyscy mówią jednogłośnie o ich nieporównanej wartości bojowej, o doskonałości tej,

jak mówią Anglicy, »fighting-machin«, jaką jest żołnierz polski.

Nie chcę przez to powiedzieć, że żołnierz ten zawsze zwyciężał i, że nic prócz chwały, nie zostawił po sobie w dziejach. Przeciwnie, miał on dnie klęsk straszliwych, w których ginął do nogi, lub dnie hańbiących ucieczek, w których roznosiła go wichura strachu, jak tuman piasku. Przyczyna jednak tego leżała w tem, że poza dobrym żołnierzem, nie stał dobry obywatel. Czytając historyę, zwłaszcza siedemnastego wieku, co chwila ma się wrażenie, że z poza żołnierskich szeregów wyziera pijana, warcholska twarz Zagłoby, lub hardy i samowolny, junacki łeb Kmicica, z pierwszych chwil ich pojawienia się, w Sienkiewiczowskiej powieści. Ludzie owych epok mają tak luźne sumienia, a tak bujne temperamenty, że się chwieją bez ustanku między ostatniem hultajstwem a bohaterstwem — są na włos od podłości, kiedy ich jakiś wypadek szczęśliwy stawia oko w oko z niebezpieczeństwem, wydobywa z nich utajoną cnotę żołnierską, ratując ich cześć i coś od nich, ich czci i życia jeszcze większego...

Ten jednak zły obywatel wskutek ustroju państwa i organizacyi wojska zbyt często paraliżował żołnierza, niszczył i trwonił skutki jego czynów, jego trudów i męstwa, żeby w końcu jeden i drugi nie ulegli w wielkim kataklizmie dziejowym.

Pan Pasek, opowiadając o jednem ze zwycięstw Czarnieckiego, tak mówi: »zgoła we wszystkich sroga była ochota, *bo też i nie mogło być inaczej, tak wielką potęgę przed oczyma mając.* Biło się też wojsko nasze tak, że po wszystek czas służby mojej i przed tą i po tej okazyi nigdy nie widziałem tak bijących się Pola-

ków. I mówili tak (t. j. nieprzyjaciele): *gdyby zawsze chcieli się bić szczerze, byłby świat wszystek pod ich mocą«*. Charakterystycznem jest tu to, że »sroga ochota« zwiększała się w stosunku prostym do *potęgi nieprzyjaciela,* zamiast, jak to zwykle się dzieje gdzieindziej — zmniejszać. Tę właśnie ochotę bojową malował Kossak i malował tak, jak nikt dotąd.

Lecz Kossak nietylko bitwy, i nietylko siedzących na koniach ludzi malował, biorąc tematy do obrazów z przeszłości. Ilustrował on tradycye rodzinne czynów spełnionych w służbie publicznej i dotykał różnych stron życia.

Oto biskup kujawski, Mikołaj Gniewosz wyjeżdża z poselstwem do Ratysbony. Kossak hamuje swój temperament bojowy, zaprzęga do kolebki biskupa cztery łagodne i spokojne pstroki i cały nacisk kładzie na ludzkie figury. W cyklu Fredrowskim maluje rodzinną tradycyę o Dobiesławie Mierzbie, obraz, w którym niema koni, i pokazuje, że potrafi ugrupować, ustawić, ubrać i scharakteryzować scenę z przeszłości nie gorzej od malarzy »historycznych«, a jednocześnie nadać jej życie i ruch, traktując przytem stronę archeologiczną bez pedanteryi i nadmiernej erudycyi. W innym obrazie, król Jan poluje na czaple, gdzieindziej zaś tańczy z Kowalichą. Świetną ilustracyą przeszłości jest Kossaka *Elekcya Jana Kazimierza.* Bogata w motywy kompozycya, w której Kossak pokazał, jak dalece charakterystyka ludzkiej postaci stanowiła nieodłączny przymiot jego talentu, jak dalece był on malarzem człowieka, nietylko konia. Trzeba się przyjrzeć tej grupie senatorów na prawo, portretowanych z zachowaniem indywidualnego podobieństwa, a jednocześnie tak żywych,

jakgdyby to nie była scena z wieku siedmnastego, tylko współczesna Kossakowi, oglądana przez niego własnemi oczyma. Co to za przepyszna figura tego marszałka na tęgim koniu, z ręką opartą na lasce, otoczonego strażą, ubraną po węgiersku; a ksiądz Prymas na białym, poważnym koniu, prowadzonym przez turczynków i ten tłum szlachty, który zrzuca czapki z głów i chwieje chorągwiami. Nad całym obrazem, aż ku horyzontowi, gdzie widać wiatraki na Woli, jaśnieje świeży powiew życia i prawdy. Tu trzeba zauważyć, że obrazy Kossaka pod względem skończenia, opracowania kształtu chwieją się między dwoma biegunami: od najogólniejszego szkicu, do tak szczegółowego rysunku, jak np. w *Elekcyi Jana Kazimierza,* lub portrecie generała Kruszewskiego, w którym głowa rysowana jest ze ścisłością Meissonierowską.

Malował Kossak *Stado hetmańskie:* hetmana Tarnowskiego, oglądającego stadninę, i powitanie Jana III na Strusowskim stepie, gdzie król z orszakiem wjeżdża pomiędzy pasące się stado koni. W obrazach tych, powtarza się podobny motyw anegdotyczny, w którym jest z konieczności i ta główna figura, która ogląda i ta, co jej tabun pokazuje, jest więc pewne zasadnicze podobieństwo kompozycyi. Trzeba jednak przyjrzeć się, ile ciekawych, nadzwyczajnego charakteru, wyrazu, malowniczości figur zapełnia te obrazy, poza główną osobą bohatera. Ten kozak z chartami, przy królu Janie, albo sokolnik za Tarnowskim, i mnóstwo innych sylwet ludzkich i końskich, mnóstwo motywów ruchu, pełno nadzwyczajnej prawdy i doskonałości obserwacyi epizodów i szczegółów — wszystko to, na zasadnicze podobieństwo budowy obrazu kładzie wyraźne różnice i świadczy

o niesłychanej pomysłowości Kossaka. To samo widać w *Rewerze Potockim,* gdzie, poza główną grupą środkową, na prawo i na lewo widnieje mnóstwo żywych i charakterystycznych scen i postaci, lub w *Pochodzie Tatarów,* prostej, jasnej i zwięzłej kompozycyi, w której, nad chmurą ciągnącej przez step szarańczy tatarskiej, wznoszą się wysoko na niebo złowrogie tumany kurzu i dymów. Wszędzie widać tę niezmordowaną wyobraźnię, budzącą do życia nagromadzone w pamięci skarby spostrzeżeń, to niezachwiane poczucie prawdy, tę ciągłą czujność talentu, który ani na chwilę nie chce powtarzać wytartych frazesów — ani cudzych, ani swoich. Z człowieka, z konia, z charta lub ptaka, Kossak wydobywa to nadzwyczajne mnóstwo figur, pełnych charakteru i temperamentu, zapełniających jego obrazy gwarem i ruchem rzeczywistego życia. Ma on nadzwyczajną łatwość komponowania *prawdziwie,* wynikającą również z tego, że on kompozycyi nie uczył się w jakiejś »szkole kompozycyjnej«, tylko zawsze, obserwując w naturze układ obrazu, lub biorąc udział w jakiemś zdarzeniu, które potem wypływało po wielu latach z pamięci i kierowało jego ręką, ustawiającą figury w obrazie, którego treść anegdotyczna była od Kossaka oddzielona całemi setkami lat.

Są dwa dzieła Kossaka, w których jego wyobraźnia i talent dochodzą do szczytu siły i wyrazu, to: szkic do obrazu *Hetman* i *Wjazd Wawrzyńca Fredry do Stambułu.* Szkic ten jest tak szalonym wyrazem energii, takim przejawem jakiejś nieokiełzanej, niepohamowanej siły życia, iż niepodobna przypuszczać, żeby obraz skończony mógł jej więcej zawierać. O szkicu tym można powiedzieć słowami Nietschego: »Das zuviel

von Kraft erst ist der Beweis der Kraft«. W istocie, siła pędu tego stada, lecącego za rżeniem źrebca, stojącego na kurhanie, jest bezmierna. A jednocześnie, ktokolwiek kiedy żył z koniem i widział, co się dzieje w stadzie zrywającem się do lotu, stadzie nieokiełzanem, koni wielkiego ognia, dla tego szkic Kossaka, przy całym nadmiarze siły, będzie prostym i szczerym wyrazem rzeczywistego życia. Kossak, przez ten tabun, pędzący jak wiosenna fala górskiego potoku, przeprowadził niczem nie zamącony, jednolity nastrój jakiegoś poważnego, głębokiego szaleństwa, wyraz potężnej duszy, która żyje w koniach krwi wielkiej. Wyraził on lotem tego stada koni wielką burzę, huragan życia, wyraził z większą, ściślejszą jasnością i treściwością, niż to czyni nieraz sztuka, posługując się wypadkami z życia ludzkiego i wyrazami ludzkiej duszy.

Malując Wjazd posła Rzeczypospolitej, Kossak chciał wyrazić i wyraził tę samą przewagę duszy nad materyalną siłą, bogactwem, przepychem, liczebnością, którą tyle razy pokazał już wśród szczęku i huku bitew.

Pośród tłumu baszów, lśniących jedwabiem i złotogłowiem, bogactwem futer, broni, rzędów i wspaniałością koni; wśród ciżby janczarów, tureckiej jazdy i ścisku pospólstwa, bez żadnego orszaku, bez żadnej dekoracyi, dodającej przepychu i powagi, jedzie sam, na białym koniu Wawrzyniec Fredro. Koń i człowiek zdają się widzeniem z bajki, wywołanem czarodziejskiem zaklęciem. Piękny, jak zaczarowany królewicz, wytworny, rozumny, wyższy tym swoim wyrazem wyrafinowanej kultury, swobody i poczucia własnej godności, nad cały ten tłum sułtańskich niewolników; jedzie on na koniu, któremu równego niema w całym tłumie Kossakowskich

koni. Kossak w obrazie tym pokazał, jak daleko może sięgać głębokość wyrażenia myśli środkami malarstwa, bez uciekania się do symbolicznych znaków i sztucznych suggestyi umysłu widza. A jednak obraz ten jest nietylko ilustracyą danego wypadku, jest on symbolem tego, co czasem było naprawdę w dziejach, a o czem zawsze musiała marzyć każda wzniosła, czująca i duchem narodowym przejęta dusza.

Kossak chciał przeciwstawić wyższość duszy ludzkiej, żyjącej w sferze wielkiej czci dla godności człowieka, duszy, która sama przez się jest wyższa po nad wszystko, co się jej może przeciwstawić, jako siła materyalna, lub zasada moralna, którą ona ma za niższą, niegodną zmiatania prochu przed tą Rzeczpospolitą, »która jest i ma być wieczna i nieustająca«. Roztoczył więc w tle las minaretów, gęstszy niż ten, który się przegląda w wodach Bosforu, zgromadził ciżbę zdobną całym przepychem Wschodu i przeciwstawił temu wschodniemu światu, tę cudowną, samotną postać, która, od chwiejących się na kołpaku piór strusich, do kopyt poważnego, mądrego, patrzącego surowo i gniewnie konia, jest wcieleniem dum i marzeń promiennych o »nieprzebrzmiałej chwale...«

V.

Życie ludzkie, tak straszliwie jednakie, przez setki wieków, w swojej zasadniczej treści, w swoich najgłębszych otchłaniach, jest tak nieskończenie zmienne na powierzchni, tak niewyczerpanie bogate w różnorodność nietrwałych form zewnętrznych, wywołujących pozorne, złudne wrażenie istotnych zmian w ludzkiej naturze. Na rozdrożu też, na którem rozchodzą się prądy *nowych i starych* czasów, styka się rozpaczliwe złudzenie, przedstawicieli form ginących, o ostatecznej zagubie wszystkiego, co »święte«, z lśniącemi nadzieją złudzeniami przedstawicieli form nowych; — występuje również w tej chwili sprzeczne pojmowanie tego, w czem leży poezya i urok życia. Dla większości danego społeczeństwa w pewnej chwili są one zawsze związane z tem, co już było, lub właśnie dogasa, z tem, do czego przywiązane są wspomnienia, lub co ginąc budzi współczucie, i tylko mała garstka nowatorów chce zmieść »trupie przeszłości pomniki«, pchnąć »bryłę świata na nowe tory«, i w tem widzi swoją wyższość, urok i poezyę życia, zanim nie przyjdzie jeszcze inna, nowsza forma bytu i nie zdegraduje ich znowu do roli »strupieszałych

pomników«, zmuszając szukać pociechy i natchnienia we wspomnieniu. I czasem rzeczywiście, nowe formy są formami doskonalszemi, niekiedy jednak urok i poezya tego, co już nigdy nie będzie, pozostaje silną i jasną a duch sztuki krystalizuje to w swoich dziełach, opromienia sobą, zaciera to, co z jakichkolwiek innych względów byłoby w tych objawach złem i tworzy niewyczerpane źródło wrażeń, dla całych szeregów pokoleń.

Harda i potężna ruina jakiegoś zamku, z którego niegdyś na dalekie okolice rozchodziły się gwałt, mord i pożoga, skoro kości Raubritterów, co go dźwignęli, rozsypał czas i wiatr rozniósł, staje się dzisiaj siedliskiem cudownych legend, źródłem poezyi, wcieleniem wzruszających i szczytnych marzeń, a swoim kształtem przykuwa oczy, szukające harmonijnego zestawienia barw i malowniczych kontrastów świateł i cieni.

Takie ruiny myśli, pojęć, obyczajów i stosunków ciągle przeciwstawiają się nowemu życiu, i często są rzeczywistem ukojeniem wobec podłości i lichoty tego, co chwilowo zapanowuje nad ludzkim światem, a niekiedy tkwi w nich poprostu poezya przeżytych uczuć, poezya wspomnień tak bezwzględnie konieczna dla ludzkiej duszy, że są ludzie, dla których ona jedna stanowi urok życia.

Nie ubliżając w niczem rozumnym i opartym na ściśle naukowej podstawie teoryom rolniczym, uznając całą ważność jasnego pojmowania wartości materyi azotowych, lub mineralnych składników gleby, trzeba jednak przyznać, że *dotąd* poetyczniejszem się zdaje, kiedy góral, ukazując na zagon, na którym lepiej urodziły »grulęta«, mówi: *»Pan Jezus tędy hań przeseł«* — niż

kiedy agronom przypisuje to wyższości żuzli Thomasa, nad jakimś innym nawozem sztucznym. Może, z czasem i w żuzlach Thomasa lub superfosfacie ugrzęźnie cząstka ludzkiej duszy, uczuć i wspomnień i będą one budzić ten dziwny i przyjemny stan duszy, jaki wywołuje obraz idącego nad biednemi chłopskiemi zagonkami Pana Jezusa, z pod którego stóp cichych i cudownych wyrastają »grulęta«, ta góralska pszenica, bez której byłby głód i nędza. Tymczasem tak nie jest. W podobny też sposób przeciwstawiają się sobie pojęcia i formy bytu, we wszystkich objawach życia zawsze i wszędzie. Cóż mówić o czasach, w których żył i tworzył Kossak.

Stał on na środku długiego gościńca i widział w jedną stronę stare, zapadające się w grób społeczeństwo szlacheckie, w drugą zorzę nowych czasów, często chmurną, a nadewszystko inną w tem, co jest jednym z materyałów twórczych malarstwa, w obyczajach i formach życia. Wielka reforma stosunków społecznych i ekonomicznych, która ostatecznie zmieniła ustrój społeczeństwa, odbierając prawną podstawę przewagi jednych warstw nad drugiemi, nie wyrównała wprawdzie różnic między niemi, dokonała jednak tak radykalnego przewrotu, że formy zewnętrzne życia przeobraziły się niezmiernie. Niezależnie zaś od tego rzeczywistego zewnętrznego przewrotu, naśladownicza skłonność do przeszczepiania obyczajów i form życia obcego na grunt polski, wprowadzała zmiany w wyglądzie kraju i ludzi. Wszystko to Kossak widział, obserwował i rozumiał z nadzwyczajną objektywnością, jako malarz, chociaż zawsze widać, że jako człowiek stał duszą po stronie tego, co ginęło i co było wytworem i objawem szcze-

gólnych cech plemiennych, po stronie archaicznego, często dzikiego lecz zawsze bujnego, silnego i malowniczego przejawiania się ludzkich czynów, i po stronie ziemi w tym stanie, »gdzie żaden płot, rów żaden drogi nie utrudza, gdzie, przestępując miedzę, nie poznasz, że cudza...«

Jeżeli się spojrzy na jeden tylko z ulubionych motywów Kossaka, na jazdę, na to, co się działo na polskiej drodze w dalszych i bliższych nam czasach, już będzie się miało dowód całego ogromu zmian, jakie zaszły w formach, a w pewnym stopniu i w treści życia.

Oto, gdzieś z końca zaśnieżonej i zawianej zaspami alei, prowadzącej do dworu, słychać daleki brzęk, jakby potwornego roju owadów, zbliżającego się gwałtownie i grającego coraz wyraźniej i głośniej. Nagle, z za drzew wypada Kozak, na złoto-gniadym ogierze, pędzącym galopem z rozwianą grzywą i ogonem, z ognistem okiem i krwawem, obmarzłem szronem nozdrzem, buchającem parą. Granatowa kurta, spięta pasem, szerokie hajdawery z żółtą wypustką i czarna, barania czapka z żółtem zwieszającem się denkiem migają wśród śnieżnego pyłu i brył, wylatujących z pod kopyt konia. O kilkadziesiąt kroków za Kozakiem, ze strasznym brzękiem setek dzwonków, niesie się olbrzymi kłąb śniegu, w którym migają to łby końskie, to rozwiane grzywy, to błyska pozłota kółek uprzęży, to drga krwawa smuga perskiego dywanu, wlokącego się po śniegu. Wszystko owiane tumanem pary, buchającej ze spienionej szóstki koni. Cały gościniec, od brzegu do brzegu, zajęty jest tym tabunem i ogromem sani, które chrzęszcząc kutemi płozami po zmarzłym śniegu, lecą jak wiatr; — olbrzy-

mie, opatrzone z przodu wielkiemi skrzydłami, chroniącemi, od lecącego z pod nóg końskich śniegu, po bokach czerniejące niedźwiedziemi skórami, jaśniejące mnóstwem barw wschodnich kobierców, z pod których od czasu do czasu widnieją wydęte, łubiane boki. Sanie, jak arka, w której jakiś Noe mógłby uciekać z całem pokoleniem, przed powodzią śniegu, niesioną huraganem mściwej woli bóstwa. Ale w lecących saniach, oprócz woźnicy i służącego na wysokim koźle, wśród dywanów i futer widać samotną postać w siwej potężnej czapie i niedźwiedziej bekieszy. To pan hrabia jedzie. Sam, ze swoim nadmiarem indywidualności, ze swoją hardą duszą, potrzebującą wyrazu siły na zewnątrz, ze swoim artyzmem życia dawnej szlachty, ze swoim bezmiernym egoizmem — wcielenie całego ustroju społecznego, wiekowych, w całej ludzkości długo obowiązujących pojęć i form istnienia. Leci po zaśnieżonych gościńcach, roztrącając wszystko przed sobą. Żyd, przemykający się saneczkami, chłop, zasuty śniegiem w saneczkach z jednym dyszelkiem, zaprzężonych w małego żmudzinka, z daleka już staczają się do rowu; szlachcic, który próbuje stawić czoło huraganowi, jest potrącony, roztratowany i zostaje na rozdrożu z wyłamanym bokiem sani, z oberwanemi postronkami, ze złością w sercu, klnąc w przestrzeń, w której, w tumanach śniegu, ginie fantastyczne widziadło. Gdzie wrota za wązkie, tam na chwilę przystaje w pianach i parach szóstka, Kozak wyrębuje słupy i lecą dalej... Gdy noc zapadnie, Kozak, pędzący zawsze cwałem na przodzie, świeci z kagańca smolnemi gałkami, których krwawy blask budzi śpiących, po zawianych do okien chałupach, chłopów, rzu-

cających się z przerażeniem do drzwi i wracających do snu z szeptem: »To pan hrabia jedzie...«

Tkwi w tem zjawisku zło społeczne, zło etyczne, a zarazem nadzwyczajny materyał dla sztuki, która czyni zadość potrzebie ludzkiej duszy: widzenia i pojmowania wielkich rzeczy i zjawisk, przejawów dobrych czy złych stron ludzkiej natury, w formach olbrzymich, niezwykłych. Tkwi w tem wyraz indywidualności, swobodny przejaw jednostkowej woli i chęci, nie krępowanej żadnemi ani materyalnemi, ani moralnemi względami. Są to rzeczy przeszłości, nie żeby treść ich całkiem zginęła ze świata, tylko, że przybrała ona inną postać. Pewien, nadzwyczajnej dobroci i łagodności szlachcic mówił: »Prawda! dla niejednego szlachcica skóra chłopska była najlepszym pod pszenicę nawozem, ale jaka jest między takim szlachcicem, a fabrykantem, bogacącym się pracą robotników, różnica?« Z drugiej strony, trzeba przyznać, że przejaw buty szlacheckiej był bardziej malowniczy; tkwił w nim wybuch żywiołowej siły indywidualnej, podczas gdy w kapitalistycznym magnacie nie jego indywidualność, lecz system ekonomiczny, nagromadzający w rękach jednostki nadmierne bogactwa, stanowi istotę zjawiska. Ale dość. Niech każdy sobie wyobrazi kosmopolityczną jednostajność fabrycznych zabudowań i formę ich eksploatowania i przeciwstawi dawnym formom bytu wiejskiego, gdzie między ziemią a człowiekiem potworzyło się mnóstwo związków psychicznych, a zrozumie, dla czego ludzie nie mogli odrazu dojrzeć poezyi i uroku, w nowych formach bytu. Dziś wiemy, że tam, za okopconemi ścianami jest również poezya, dramat i walka jednostkowej woli z przemocą sił materyalnych, że w tem

wnętrzu, ziejącem parą i ogniem, żyje potężna myśl i czucie, że ten szum kół, pędzących z zawrotnym pośpiechem, zgrzyt pił stalowych i wstrząsające ziemią uderzenia parowego młota są poetyczne, ponieważ w tem wszystkiem tkwi ludzka dusza, wiecznie żywa, wiecznie biedna i szukająca z uporem niepokonanym szczęścia lub... zapomnienia.

Kossak, z nadzwyczajną, sobie właściwą wielostronnością, rozumiał i ten świat zapadający w nicość i te nowe formy życia, które przykrywały starą treść duszy ludzkiej nowemi, inaczej skrajanemi sukniami.

Widział on na tych samych stepach Ukrainnych wściekłych, siedzących na kozackich kulbakach dojeżdżaczy, lub młodych awanturniczych szlachciców, zrośniętych z grzbietem ognistych koni arabskich, — i nowych myśliwych, w czerwonych frakach i dżokejskich czapkach, siedzących niedbale na świetnych anglikach i goniących za lisim ogonem przez bezmierne obszary pól — widział i odtwarzał charakter jednych i drugich z nadzwyczajną jasnością. Dla Kossaka była to właśnie rzecz najmilsza, ta przeciwstawność różnych cech ludzi i koni, działających w jednakich wypadkach.

Jakie bogactwo, jaką różnorodność przejawów życia obejmował talent Kossaka, wymownym dowodem są ilustracye jego, do powieści Jeża *Pamiętniki starającego się*. Jest to bodaj jedna z najlepszych powieści, jakie Jeż napisał. Pominąwszy to stanowisko, jakie autor zajmuje między czytelnikiem a przedmiotem opowiadania, które się różni tak bardzo od stosunku, jaki w dzisiejszej powieści zajmują względem siebie czytelnik i autor, pominąwszy pewne zewnętrzne właściwości przedstawiania wypadków, powieść ta i dziś czyta się

z zajęciem i, poza bezsporną wartością artystyczną, ma znaczenie dokumentu obyczajowego — jest dobrym obrazem dużego okresu życia naszego społeczeństwa.

Zaczyna się na kresach, w dramatycznym prologu walki małego futoru z bandą rozbójników, wkracza w czasy ludzi ubranych podług mody Ludwika Filipa, mody śmiesznych fraków, ogromnych halsztuchów i zabawnych czubów, a kończy się na krynolinie i dżokejskiej kurtce. Od kontuszowych szlachciców, do lwowskich frantów z lat trzydziestych, od dawnych podkomorzych, cześników i chorążych, do różnych nowoczesnych hrabiów i baronów, od poczciwych mieszkańców cichych dworków, do rozbójników i złodziei, od życia na szerokich rozłogach stepu, do ciasnego zaułka miejskiego, gdzie się gnieździ drobna, zapracowana ludność rzemieślnicza — powieść ta porusza całe mnóstwo postaci, nieodłącznych od życia naszego społeczeństwa.

Stanowisko autora do różnych tych epok jest takie, jak stanowisko Kossaka, to jest, że dawne, lub ginące formy życia, zdają mu się poetyczne i godne współczucia, a nad nowemi, współczesnemi mu unosi się jego żartobliwy lub ironiczny uśmiech.

Kossak, jako kierownik *Tygodnika Ilustrowanego,* w którym się powieść Jeża drukowała, ilustrując ją, nie krępował się niczem i nikim, nie miał na uwadze żadnych innych względów, prócz względów artystycznych. Cokolwiek mu się z tej powieści zamieniało w obraz, rysował w tej chwili, z niepohamowanem życiem i wstawiał tam, gdzie tekst wskazywał. Czytając powieść, ma się wrażenie, że Kossakowskie obrazy i postacie nie są rysunkiem, lecz jakby zaklęte, wydzierają się z pomiędzy liter i wstają żywe, taka jest w nich zgodność

z tem, co mówi Jeż, a taka nadzwyczajna doskonałość ich strony artystycznej. Dziś weszło to w zwyczaj ilustrować książki takiemi małemi rysunkami, związanemi bezpośrednio z tekstem, rysunkami, które chcą pochwycić i skrystalizować tę, często nie jasno objawiającą się w wyobraźni widza obrazowość opisanej rzeczy. Kossak ilustrował tak nie dla zwyczaju, nie dla mody, lecz dla tego, że w jego pobudliwej wyobraźni, która się opierała na olbrzymim materyale zapamiętanych z natury kształtów, każde słowo przeczytane zamieniało się w tej chwili na pełne charakteru i siły postacie i obrazy, które z gwałtownością dobywały się z pod ołówka. W ilustracyach tych panuje dwojaki nastrój: poważny tam, gdzie idzie o futorek, broniący się przed rozbójnikami, gdzie występuje tragiczna historya Jarnickiego, gdzie Kossak rysuje polskie, wiejskie dawnego charakteru stosunki i ludzi, i karykaturalny tam, gdzie występują obyczaje cudzoziemskie, załamane w próżności i głupstwie ludzi dzisiejszych. Dziad pasiecznik i chłop, watażka bandy złodziejskiej, ponury pijak Jarnicki i dziki Kalo Śmilec, poczciwy szlachcic Podhorski i stara Jarnicka, wszystko to jest inaczej rysowane, niż zabawne figury i śmieszne przejścia dalszej części. Wszyscy ci baronowie i hrabiowie galicyjscy, cała ta filisterya o manierach i ubraniach cudzoziemskich jest bez miłosierdzia wyśmiana i przez Jeża i przez Kossaka. Zgodność tonu malarza i pisarza jest zupełna. To, co Kossak bierze za motyw swoich ilustracyi, dowodzi tej nadzwyczajnej jasności i żywości wyobraźni, której wystarcza najlżejsze potrącenie, aby wywołać w niej wyraźny, wypukły obraz życia. Weźmy naprzykład rysunek z podpisem: — »Cóż teraz będzie?... Chyba go ożenimy...« —

Kossak nie ilustruje tu obrazu, opisanego przez powieściopisarza, on podstawia obraz tam, gdzie w powieści występuje tylko rozmowa dwojga ludzi, bez opisu tego, gdzie i jak ci ludzie w tej chwili się znajdowali. Kossak, jako ilustrator postępuje tak, jak aktor, nadający martwym wyrazom kształt, barwę i dźwięk życia. Oto dwoje wiejskich państwa siedzi na kanapie w poobiedniej porze i radzi. Jaka prawda ruchu w tym szlachcicu z obwisłemi wąsami, z opuszczoną głową, z wyrazem nasłuchiwania i fajką założoną między palcami. A pani szambelanowa, odsuwająca daleko od oczu robótkę, bo już zbliska nie może dojrzeć ściegów... Jaki w niej charakter i życie. I tak jest ze wszystkiem. W ilustracyach tych, zacząwszy od ludzkich typów i tła krajobrazowego, do charakterystyki rozmaitych gatunków obuwia, wszystko jest żywe, ze wszystkiego wydobyta jest osobowość zjawisk — z ludzi i rzeczy.

Jest jeden malarz angielski, który ma wielkie podobieństwo z Kossakiem — to Caldecot. Jak Kossak jest nawskróś polskim, tak Caldecot, do ostatniego włókienka nerwów, jest w sztuce swojej angielskim. I zakres zjawisk, które jeden i drugi umiał przedstawiać, jest bardzo podobny. Caldecot ilustrował takie angielskie gędziolenie dziecinne, jak np. nasze: — »Tak pan jedzie po obiedzie...«, i ilustrował z tym samym wielkim, głębokim artyzmem, z jakim Kossak zrobił swój szkic, do owego, jadącego po obiedzie pana. W Caldecota ilustracyach do takich piosenek występuje jego głębokie i pełne prostoty pojmowanie pejzażu, nadzwyczajna obserwacya i dokładność oddania ruchu, wyrazu i charakteru ludzi i zwierząt, poważny artyzm przy najprostszych środkach, słowem te cechy, które w tak

wysokim stopniu posiadał Kossak. Gdyby Caldecot wyilustrował *Klub Pickwicka,* byłaby to najbardziej angielska książka obrazkowa, jaką Anglia posiada. Jego ludzie, mówiąc, mają tak ułożone usta, że przy tym ich kształcie człowiek musi mówić z całą subtelną niewyraźnością angielskiej wymowy. W jednem Caldecot przewyższa Kossaka, to w pojmowaniu i rysowaniu postaci kobiecych. Młodość i nieporównany wdzięk opromienia je zawsze, bez względu na różnorodność typów indywidualnych, któremi Caldecot zapełnia stronice swoich dziecinnych książeczek. Jeżeli Caldecot rzeczywiście stoi wyżej od Kossaka, rysując kobiety, to wątpię jednak, czy kiedy się zdobył na takie pojęcie i oddanie groźnego i poważnego charakteru krajobrazu, jaki robi Kossak w *Roku Myśliwca;* w tych przynajmniej rzeczach Caldecota, które ja znam, nie spotkałem się z tego nastroju motywami.

Jeżeli porównamy Madonnę Rafaela, narysowaną z tą precyzyą i pewnością niezachwianą kształtu, wymodelowaną z jasnem pojęciem światłocienia, a ponadto jeszcze obdarzoną nadzwyczajnym wyrazem, Madonnę, która pokazuje zupełne mistrzowstwo władania formą, zupełną świadomość środków i celów malarskich, jeżeli porównamy z roztaczającym się za nią pejzażem, to, jeżeli tylko będziemy szczerzy i wypowiemy swoje zdanie bez zastrzeżeń i przewrotnych formułek, zgodzimy się, że ten pejzaż jest zupełnie lichy, w porównaniu z ludzką figurą, że w obrazie tym, jest zupełny rozbrat między tem, jak jest wykonaną Madonna, a tem niedołęstwem, tą naiwnością, graniczącą z pro-

stactwem, z jaką odtworzony jest pejzaż. Estetycy tłómaczą to świadomem stylizowaniem, koniecznością traktowania pejzażu w sposób nierealny w obrazie, który przedstawia motyw idealny. Tłómaczenie takie jednak, jest zwykłem spekulowaniem słowami, jakiego dotychczasowa estetyka stale się dopuszczała. Zajrzawszy w historyę talentu Rafaela i całej jego epoki, przekonamy się, że jeżeli Rafael gorzej rysował i malował pejzaż, to tylko dla tego, że inaczej nie umiał, że ten Rafael, który z takiem bezwzględnem mistrzowstwem umiał pociągnąć linię ludzkiego ciała, ten sam Rafael był niedołężnym, biednym szkolnikiem, gdy chodziło o narysowanie linii pejzażu, że doszedłszy do szerokiej syntezy kształtu człowieka, był jednocześnie drobiazgowym i nieśmiałym szperaczem, gdy chodziło o przedstawienie środkami malarskiemi ziemi, roślin i nieba. Wynika to ze sposobu, w jaki w owej epoce kształcono się na malarza. Rafael i każdy inny chłopak, który chciał być malarzem, szedł na czeladnika do majstra, terminował i uczył się tego tylko, co było specyalnością mistrza. Rafael u Perugina uczył się *nie malarstwa — on uczył się malowania świętych* — są to ogromne różnice. Świętych, albo, gdy się ta nauka rozszerzyła, ludzi wogóle, lecz zawieszonych w próżni, lub otoczonych jakiemś zawiłem zagadnieniem perspektywicznem, gdyż wynaleziona świeżo perspektywa tak zachwycała i cieszyła te dusze naiwne, zdumiewające się każdym postępem w wydobywaniu złudzeń malarskich, że wszyscy owocześni malarze budowali gmachy dokoła swoich figur, gmachy, zupełnie zbyteczne dla wyrażenia świętości lub cudowności zjawiska. Rafael więc uczył się malować Madonny, Świętych Józefa lub Joachima, nabierał mnóstwo

sposobów technicznych, maniery, wprawy i zręczności w rysowaniu ludzkiego ciała, wtłaczało się ono nietylko w jego umysł, ale w rytm ruchów jego ręki, a tymczasem na świat otaczający człowieka, na drzewa i trawy, na oka wód, odbijające niebo, na piramidy gór i fale płaszczyzn ziemi, miał oczy zamknięte. Później, gdy zechciał je malować, nie był już w stanie zrównoważyć ich odtworzenia z tem mistrzowstwem, z jakiem przedstawiał człowieka. Charakterystycznym, a wynikającym również z tego sposobu kształcenia się jest fakt, że szkice Rafaela są zawsze manieryczniejsze od skończonych obrazów, w których na nowo przestudyowywał już naturę i pozbywał się tych bezwiednych, nabytych w terminie ruchów, tej kaligraficznej wyprawy.

Jeżeli teraz, bez żadnych pośrednich wrażeń, przeniesiemy się od Rafaela do Kossaka, odrazu uderzy nas to, że stopień doskonałości kształtu, jest u niego jednaki, czy rysuje on konia, czy charta, człowieka czy badyl burzanu, chwiejący się na wietrze; dalekie linie fal ziemi czy wnętrze lasu, czajkę przewracającą kozły w powietrzu, lub zabitego żubra, wleczonego po śniegu. Kossak nie był w żadnym terminie. Kossak uczył się tylko u natury, roztapiając się w jej nieskończonem morzu i skupiając w swojej myśli niezliczone promienie, odbite od jej ruchliwej i zmiennej postaci. Nie tylko Kossak. Cała nowoczesna sztuka wytworzyła się na tej drodze wyswabadzania się od specyalizacyi. Dziś, kto się uczy nawet w szkole, *uczy się malarstwa,* nie zaś odtwarzania jednego wyłącznie kształtu. Jest to zasadnicza zmiana wzajemnego stosunku sztuki i życia, artysty i natury. U nas takimi są i Chełmoński i Gierymscy

i Brandt i Siemiradzki i Piechowski i Piotrowski i mnóstwo innych, którzy razem z całą nowoczesną sztuką, dążą do tego, żeby artysta mógł grać na całkowitej mnogości tonów życia, żeby duszę swoją mógł wypowiadać wszelkiemi sposobami, jakiemi sztuka włada.

To też, gdy przed Kossakiem stanęło takie zadanie, jak obrazowe dopowiedzenie myśliwskiego kalendarza Wincentego Pola, Kossak stworzył z tego, nie fachową, ciasną, myśliwską ilustracyę wiadomości łowieckich, lecz pieśń o piękności i uroku swej ziemi. Poeta, opisujący jakąś rzecz, lub zjawisko, wyobraża je mniej więcej jasno, lecz w najlepszym nawet razie, zużywszy całą potęgę swojej zdolności obrazowania, pozostaje jeszcze na łasce czytelnika, od którego pamięci natury i pobudliwości wyobraźni, zależy wrażenie prawdy i życia, jakie poeta w nim wywoła. Poeta stawia nazwy rzeczy, wyrazy oznaczające ich przymioty i ich wzajemny stosunek, lecz każdy czytelnik, co innego wyobraża sobie pod temi wyrazami. Jak dla wykrzesania iskry potrzeba pewnego hartu żelaza, lub stali i pewnej twardości kamienia, podobnie się dzieje w stosunku poety do czytelnika. Poezya jest krzesiwem, które nie wywoła ognia, uderzając w miękkie torfowisko bagna... Otóż umysł ilustratora musi być właśnie takim doskonałym krzemieniem, o który uderzając słowo wydobywa snopy świetnych iskier — i taki właśnie umysł miał Kossak, taką wrażliwość i zdolność twórczą w pewnym, bardzo szerokim zakresie zjawisk.

»Pisząc Rok myśliwego, chciałem zdać sobie i drugim sprawę z widoków i wrażeń natury, pośrodku której żyjemy i które, lubo przelotne, składają jednakowoż tło całego życia«. Tak pisze we wstępie do swojej

pracy Wincenty Pol, — więc i dla niego, jak i dla Kossaka, książka ta nie miała być tylko spisem zwyczajów, porządków lub prawideł myśliwskich — lecz miała być obrazem życia natury i stosunku do pewnych jej zjawisk człowieka. Rzeczywiście, Pol dał nadzwyczaj bogaty i wyczerpujący obraz tego, jak wygląda ziemia i niebo, w pewnych porach roku i stanach pogody, co się wtenczas dzieje między zwierzętami, i jak człowiek przychodzi między nie, ze swemi potrzebami i nałogami i, albo stacza bohaterskie walki z silnemi, albo rznie bez litości słabsze, przeciwstawiając przebiegłości zwierzęcia — przebiegłość swoją równie przemyślną, wspartą rozumem i doświadczeniem, i obsłużoną przez lepsze środki do walki.

»Całunem śniegu pokryta, odlega ziemia w śnie twardym. Tylko wrone ptactwo kracze na powietrzu, tylko tropem zdradza się zwierz. Noc długa, a o żer niełatwo; dzień zdradza, bo na śniegu wszystko widne z daleka, więc co lotne i bezpieczne, zbliża się do mieszkań ludzkich we dnie, a zwierz szoruje długiemi nocami po śniegu, tropi słabszego, lub rozgrzewa się biegiem na mrozie. Kościelne kawki trzymają się wież i hałaszą i trwożą się gromadnie, gdy się na zimową zanosi burzę. Dachy miejskie, strzechy po siołach i stare lipy i grusze osiadają wrony i żywią się po targach, gnoiskach i śmieciskach, tak na wsi jak w mieście; z nad sadu lub płotu skrzeczy pojedyńczo wesoła i fertyczna sroczka, tak oswojona z całą sprawą domu, że się ani drobiowi, ani psu domowemu nie chce umknąć z pola i że się ledwo z pod nogi człowieka podrywa«. W ten sposób rozpoczyna Pol opis Stycznia i tym językiem, w którym prostota i bezpośredniość obserwacyi, mię-

sza się z archaizmami dawnego łowieckiego słownictwa i z wyrażeniami ludowej kłusowniczej gwary, przechodzi od mroźnych nocy styczniowych, przez wszystkie zjawiska nieba i ziemi w ciągu całego roku, do jego drugiego końca — do zasp grudniowych, roztaczając przed czytelnikiem całe bogactwo zwierzęcego świata i zagadnień myśliwskich, tak ogromnego w dawnej Polsce znaczenia.

»Ktokolwiek się nie kocha w polowaniu, w porozumienie wpada, że jest *servilis,* jako kupiec, albo lichwiarz, albo człowiek podły, który się bez żyłki szlacheckiej urodził« — mówi, cytowany przez Maryana Czapskiego, wojewoda poznański Jan Ostroróg. Ale ta »żyłka szlachecka«, bynajmniej nie była przywilejem szlachty. »Servilis« i »człowiek podły«, miał i ma dotąd równy pociąg, do mordowania zwierząt, jak i najczystszej krwi karmazyny. Jest to wspólne dziedzictwo po przodkach, którzy nie pytając, kto kogo rodzi, gonili za zwierzem tak, jak dziś gonią stadem ogary, jak tropi za zającem liszka, chcąc go, według słów Sabały, »wyspowiadać«.

Kossak musiał z tej mnogości faktów i obserwacyi, opisów natury, zwyczajów i zdarzeń zrobić syntezę środkami malarskiemi. Młodość, spędzona na polowaniach, bezpośredniość obserwacyi życia zwierząt i całej przyrody, wszystko to, niezależnie od mnóstwa studyów, ułatwiło mu wykonanie tego szeregu obrazów, zadziwiających życiem i rozmaitością przedstawianych rzeczy i zjawisk.

Oto w noc styczniową, z wyiskrzonem niebem, gdzieś na rozstaju dróg rzucony, martwy koń wabi ku sobie wilki, skradające się ostrożnie, przysiadające roz-

ważnie i węszące zdaleka. Gdzieś w dali drzemie wieś w mrokach nocy. Z za opłotków myśliwy na zasiadce, czeka z odwiedzionemi kurkami; obok pies podnosi zmarzłą łapę, podkurcza ogon, drżąc z zimna i niecierpliwości. Obraz ten jest rodzajem prologu. Wskutek niezupełnie jasnego pojmowania tonu przez drzeworytnika, stracił on charakter nocy na pierwszych planach.

Dalej, w zimny wieczór lutowy, myśliwi u komina naprawiają sieci. Tam znowu pod mrocznem niebem, czernieją na śniegach przezroczyste kępy drzew nagich, — na niezamarzłe oparzeliska spada, ze świszczącym łopotem skrzydeł, sznur kaczek przelotnych, trwożąc stado płochliwych saren, wyzierających na skraju zagajników.

A oto świat zalany wodą, dźwięczącą i bulgocącą z każdego pagórka gliniastego, wypełniającą rowy i strugi, zalewającą łąki, przewalającą się przez groble stawów, szumiącą na przykopach młyńskich. Ciepły wiatr kołysze szuwarem, w którym słychać gwar ptactwa wodnego; na płowym błękicie marcowego nieba, kołują stada bocianów, nim się rozbiją na pary i usiędą po strzechach; — czapla rozważna i manieryczna w ruchach brodzi brzegami, spoglądając to w wodę, to na wrzaskliwe i niespokojne kaczki. W ciszy wieczornej, słychać pochrapywanie słonki, ciągnącej nad rąbaniskiem lub leśnem bagienkiem. Rozlega się strzał i, na tle zorzy złotej, przecinając prostopadle gałęzie, spada ciężko ptak postrzelony. Znowu cisza. Tylko kos wyświstuje z dziwną czystością, słychać donośne gruchanie dzikich gołębi i kumkanie samotnej żabki. Liść suchy szeleści pod nogą; koło pni osikowych drżą delikatne przela-

szczki, a gdzie niegdzie świeci się różowa kita Wilczego łyka. Noc zapada, las cichnie, czasem złowrogo zakwili puhacz, a gdzieś w gąszczu u trzęsawiska pochrząkują dziki. To Marzec. Takie są słowa, któremi ja opowiadam o rysunku Kossaka. Lecz dla malarza: »rozległ się strzał», to nie są trzy wyrazy, to żywy człowiek z flintą »przy gębie«, to wiotkie pnie olszyn, to martwa słonka, z której rozlatuje się w powietrzu pierze, to wyżeł, podskakujący energicznie i radośnie — to obraz, który jeżeli ma mieć wartość, musi stać ponad martwem zestawieniem liter, tworzących wyrazy, musi być samem życiem, i u Kossaka jest niem zawsze.

Między pnie grabiny, czy buków, przez wiosenne listki koloru złoto-zielonego, wdziera się pasmami światło i ciepło słoneczne. Jeleń trze rogi o stary pień, drąc racicami darń młodą. Kumoszka liszka wraca z kaczką w pysku do familii, która ją wita na progu nory. Te lisięta! Trzeba na to Kossaka, żeby tak oddać ten wdzięk dzieciństwa, tę młodość zabawną zwierzęcia, z którem człowiek żyje tak daleko, które mu się przedstawia tak ogólnie, tylko jako *rodzaj* — nie jako indywiduum. Pod strzechą, jaskółki biją się z wróblem, o łońskie gniazdo. Bocian już zajął swoją strażnicę na stodole i patrzy z niej w świat łąk, zieleniejących i skrzących się smugami kaczeńca, patrzy i marzy o żabach. W psiarni dworskiej, psy wygłodzone, z pasyą rzucają się do cebrzyka z ospą. Co to za życie, jaka zażartość w tych zjeżonych grzbietach, podkurczonych ogonach, strach przed harapem i wściekłość na sąsiada, który z łapami pakuje się do cebrzyka. To Kwiecień...

Dokoła małego, z pogiętym, starym dachem dworku,

sad w kwiecie. Gdzieś w niebie ciągnie klucz żurawi; nad wodami pliszki brodzą kiwając, ogonkiem; skowronek wznosi się w górę z pszenicznego łanu, w gęstwi zbóż zajączyca z dwojgiem małych, wystraszonem okiem spoziera. Po lesie rozsypuje się drobnemi krążkami słońce, przedzierające się przez gęste już poszycie młodego liścia. Między człowiekiem, a zwierzętami zawieszenie broni — nie przez dobroć, — przez wyrachowanie. Więc też myśliwy, z flintą, dla zwyczaju, zawieszoną przez ramię, nie wypuszczając z zębów fajki, włóczy się z psem, depcząc po lesie kwiaty, otrząsając rosę i płosząc zasiadające na gniazdach ptactwo. Na skraju lasu wyzierają kozy, a chrząszcz, bucząc przelatuje od drzewa do drzewa. To mówi Kossak o Maju, pamiętając i o kwiatach i o motylach, które się wysypują za słońcem.

Grzbietem wzgórza, ciągnie się las sosnowy, mięszany z dębami, podszyty leszczyną. Różowe ramiona sosen, miękko i silnie wyginają się wśród ciemnego igliwia i potrącają o gęstwę bujnych i silnych liści dębowych koron. Las zstępuje z pagórka w dół, na czarnoziemną, wilgotną nizinę, gdzie drżą osiny; dziki chmiel, ta liana polskich lasów, oplata ich pnie jasne, przerzuca się na olchy i sięga brzozowego gaju, mżącego się, jak mgła, białością pni wiotkich, na tle czarnego torfowiska. A niżej jeszcze, ławica oczeretów chwieje miękkiemi kitami, lub z sykiem ugina się na wietrze, — za nią pływają lilie wodne, rozchylając swój cudny kielich biały ze złotem wnętrzem, pośród rozesłanych płasko na wodzie liści, na których drżą krople rosy, a dalej lśnią się czyste wody jeziora, aż do drugiego brzegu, nad którym samotna, olbrzymia, stara sosna, ostatnia

z wielkich lasów, przegląda się w sinej przeźroczy. Z jeziora wypływa, ledwo ruszając się w gąszczu grzybieni, sitowia, oczeretów i łóz, rzeka, z dnem czarnem, lecz czystą, przeźroczą wodą. Płynie kręto wśród łąk, obrzeżających gaje, »gdzie kwitnie konwalia wilgotna, gdzie brzoza jasnych jest kochanką źródeł«, mija sady, lśniące bzami kwitnącemi, potrąca o gliniaste brzegi, na których rośnie »kalina z liściem szerokim«. W gąszczach oczeretów, gwar nieustanny mnóstwa kaczek, — kwakanie starych, kwilenie piskląt, czasem ze świstem przeleci ptak i pluśnie ciężko w wodę; na głębi nur, co chwila ginie pod wodą i znowu wypływa, roztaczając lśniące koła wody i rozrzucając snopy słonecznego światła. W cichym zakątku, zadumana czapla, schowawszy dziób w pierze udaje przed rybami, że ją nic nie obchodzi, i że nic nie widzi... W końcu, znudzona, roztacza kolisto skrzydła, zakłada głowę na grzbiet, wyciąga żółte nogi i cicho, miękko płynie w powietrzu, nad samą wodą. Tam znowu, czarnorudem skrzydłem waży się nad trzcinami, potężny *Szulak,* jastrząb, spędzając w gąszcz oczeretów wypłoszone kaczki. W gęstwi sitowia, na jesieni dźwięczą potworne stada szpaków, zrywające się z takim furkotem na głos strzału, jak gdyby jakaś olbrzymia ława konnicy, naraz rzuciła się w galop. Tam to, w ten dziwny świat wodny, rojący się ptactwem, zakradają się na małej *czajce* myśliwi, tłukąc bez miłosierdzia cyranki, nury i krakwy, lub przelotne stada gęsi i łabędzi. Inny obraz. Nocna cisza, księżyc ogromny drży nad wsią śpiącą w cichych łanach zbóż. W blasku księżycowym, płochliwa kuna wędruje za łupem. To Czerwiec. Nie wszystko to Kossak narysował, narysował jednak tyle i tak, że reszta

z konieczności przychodzi na myśl każdemu, kto żył z naturą, kto zna i pamięta kraj własny.

A oto Lipiec. W gąszczu malin, niedźwiedź, przygniatając łapami łodygi, zgarnia pyskiem jagody, spozierając trwożnem ślepiem z pod łba przechylonego. Wróble tłuką się z wrzaskiem w kłosach pszenicy i ociężałych jagodami gałęziach czereśni. Tam znowu olbrzymie, czarne cielska dzików, wypłoszonych pochodniami z łanów owsa, przewalają się z rehotaniem, tratując zboże. Z za chmur wygląda okrągła twarz księżyca w pełni.

Sierpień. Żeńcy idą szeregiem, wrzynając się w złotą gęstwę łanu pszenicy. Padają pokosy, pole odkrywa się niskie i puste, — wystraszone przepiórki umykają z pomiędzy nóg żniwiarzy. Co za doskonały ruch tego chłopca, który nakrył pisklę kapeluszem; radby zajrzeć ciekawie i boi się odkryć, żeby nie uciekło. Drugi obraz, gdzieś w nadbużańskiej okolicy. Za wsią, nad którą się wznoszą trzy krzyże cerkiewki, ciągną się bagniste łąki, poprzerzynane oparzeliskami i wlokącemi się leniwo czarnemi rzeczułkami, pokrytemi gąszczem grzybieni, ocienionemi ścianą oczeretów i gęstwą łóz. Grzęskie trzęsawisko ugina się pod nogą, złe stąpienie, nieznajomość roślin, których silne korzenie, mogą utrzymać ciężar człowieka, grozi przerwaniem się zdradnej powłoki, wiszącej nad topieliskiem bagna. W tych moczarach pełno gwaru. W gąszczu sitowia i łoziny odpoczywają żurawie, grdukając ostro i żałośnie, nad smugami wód unoszą się bez wytchnienia szare, wdzięczne rybitwy; czajki z jękiem przewracają się w powietrzu, błyskając na słońcu białem pierzem piersi. Nad brzegami małych jeziorek brodzą kuliki; dubelty i kszyki podlatują tym

dziwnym, zwracającym się w różne strony lotem; derkacz gdzieś skrzypi w mgłach wieczoru, a czapla-bąk dudni głucho w wodnych zaułkach. Tam myśliwi, zapadając po trzęsawisku, skacząc po kępach, drąc się przez gąszcze traw, idą za wyżłem. Każdy strzał budzi popłoch, podrywa ukryte po tajemniczych wodnych zakrętach ptactwo. Żurawie z jękiem dźwigają się ciężkiemi skrzydliskami, kaczki z rozpaczliwym impetem, świszczącym lotem przerzynają powietrze, zapadając na coraz dalsze wody.

Lato nie kończy się cicho i niepostrzeżenie, ustępując przed jesienią, zdaje się dobywać ostatek sił, aby trwać dalej. Na tym przełomie pór roku, spadają nagłe i groźne burze, ciskając pioruny, niosąc potworne kłęby chmur, roztapiające się w gwałtownej ulewie. Burza spędza z pastwisk stada, krowy porykują, deszcz siecze, — gdzieś uderza piorun z blaskiem oślepiającym, i suchym, strasznym trzaskiem, po którym długo dudnią, po obszarach nieba głuche echa grzmotów. Wystraszone pastuszęta, uciekają za bydłem. Taki jest jeden obraz wrześniowy. W drugim już jesień. »Rankami »snują się już mgły jesienne, przysłaniające w części »uroczy krajobraz. Jak wyspy na morzu pływają pa»górki i gaje wierzchem tej powodzi, a gdy słońce pod»biegnie, opada mgła obfitą rosą i przeciągają lekkie, »srebrne, jarząbate chmurki na niebie. Długie cienie ła»mią się już z południa, a kiedy słońce w nieszpór idzie, »stoi bez promieni, jak wielka złota, lub pąsowo-złoci«sta kula, w wianuszku lekkich obłoków. Z każdym »dniem więcej pusto w polu, bo i ostatnie półkopki zni»kają i ostatnie kawałki późnego owsa i hreczki. Tu »właściwe też pole nastaje na charty, i miło objechać

»i poszczuć szaraka po obłogu, lub w mglistej dolince »puścić charty na liszkę, wracającą od wsi, do lasu«. Tak mówi Pol, a Kossak pokazuje, jak to wszystko wygląda, jak to z chartami się goni za szarakiem. Stary dojeżdżacz, po dawnemu, na kulbace kozackiej, na tęgim białym koniu, puścił właśnie charty, na najechanego zbliska zająca, który wyciągnął skoki jak struny, przyłożył uszy na grzbiecie i niesie się prosto, jak strzała. Wie on, że w tej chwili trzeba się odsadzić od chartów jak najdalej, że zbawienie tylko w skokach, a na fortele i kominki może będzie czas potem. Za nim czarny *Doskocz,* czy *Chwaciuszką* bez pamięci, bez wahania, z bezwzględnością kuli wyrzuconej z działa pędzą. Chociaż Wojski z taką pogardą mówi o gonieniu za zajęczym omykiem, a p. Spausta, w swoich przyrodniczo-łowieckich obrazach cytuje zdanie wojewody rawskiego, Gostomskiego, który twierdzi, »że zając też »niezły i potrzebny na misę, ale to sprośna, kto go »sam szuka, a ma co potrzebniejszego czynić i nie na to się urodził«, polowanie jednak z chartami było jedną z ulubionych form myśliwskiej zabawy u nas. Jest w niem szczególny urok i związek z polskim temperamentem. Na dnie wszelkich zabiegów myśliwskich, leży najpierwotniejszy instynkt chęci złapania, porwania, tropionego zwierza. W polowaniu z chartami, nagłe pojawienie się szaraka i możność oddania się z całą pasyą jego ściganiu, przy pomocy lotnych nóg konia i smyczy ścigłych chartów, daje myśliwemu maksimum łowieckich wrażeń. Jest w tem i hazard gracza, który wystawia na sztych swoją myśliwską sławę i rozkosz jeźdzca i pasya pierwotnego, dzikiego myśliwca. Szaleństwo ogarniające dojeżdżacza udziela się też koniowi,

którego w najwyższym stopniu podnieca chęć prześcignienia chartów. Kiedy mu one migną z boku, sworując naprzód, zdaje się, że jakiś podmuch wiatru przelatuje mu spodem po nogach, że się on podrywa nagle, na jakiemś sprężystem, potężnem skrzydle. Jeżeli szarak jest mądry i szczwany, a poszczuty na wielkiej przestrzeni pól, pokrytych runią lub szarych ugorach — polowanie jest cudowne.

»Jam ci powiedział, że jak Bóg litewski z ciemnego sosen wstałeś uroczyska«, woła Słowacki do Mickiewicza, to właśnie uroczysko wyobraża jeden z rysunków Kossaka, przedstawiających Październik. Wielka powaga i spokój mrocznych głębin leśnych, zalanych topieliskiem jezior. Bór sosnowy schodzi ku wodzie, gęstwą pni omszałych, — spodem, kobierce wrzosów kryją rude podścielisko igliwia. Jezioro, jak wielka, gładka rzeka wije się w dal, załamując się poza czarne ściany sosnowego uroczyska. Przez topiel senną płynie stado łosi, — gdzieś, nad wierzchołkami boru, niezliczone chmary ptactwa przelotnego, mżą się na niebie. Jest to jeden z najświetniejszych krajobrazów, jaki sztuka polska wydała. Nad tą kartą Kossaka unosi się duch, wiejący z *Pana Tadeusza,* duch wielkiej i głębokiej poetycznej syntezy ziemi litewskiej. Z takiego to »ciemnego sosen uroczyska«, wstała wielka i prosta poezya Mickiewiczowskich krajobrazów. Kto zna takie lasy, z ukrytemi w ich cieniu zwierciadłami jezior, temu stanie w pamięci cały dziwny urok, jaki ma taka tajemnicza woda, wśród potężnego, drzemiącego boru. Wilgotny zapach wody, miesza się z ostrym zapachem spadłych liści i łagodnym oddechem sosnowej żywicy. Woda jeziora ze swoją gładką, lśniącą powierzchnią,

z przeglądającem w niej niebem jasnem i mrocznym lasem, z przezierającemi ze dna dziwnemi porostami i lśniącemi zadrami połysków, jest tak różna, tak inna od zwartych szeregów gonnych pni sosnowych, liliowych do połowy, jak gdyby wśród nich się zwijał dym tajemniczego ogniska, obwieszonych pasmami mchów siwych, ku górze, pod koroną zieloną czerwonawo-żółtych, z wygiętemi gładkiemi ramionami gałęzi. Różowawe wrzosy ścielą się wszędzie, aż po brzegi jezior, aż po kraje bagien, nakrytych mchem jaskrawo-zielonym, z kępami purpurowemi, lub płatami suchych, szarych porostów, na których czerwienieją, jakby wysypane umyślnie, jagody żurawin. Tam ziele *bahun,* splecione razem z krzakami sinej *pijanicy,* zieje dokoła ostrym, odurzającym zapachem. Olbrzymie grzyby w ciemnych, wilgotnych zakątkach, rozsypują się całemi tłumami. Oto zdaje się, że ogromny wąż boa, liliowo-brunatny, nakrapiany ciemnemi centkami, zatoczył krąg dokoła potężnego pnia świerkowego — to dziwny grzyb *Sarna,* stykając się rąbkami kapeluszy, układa się w takie wężowe sploty. To znowu potworne *Kobyle wargi* świecą się, jak żółte, szerokie lampy z pomiędzy mchów i traw ciemnych, — gdzieniegdzie, palą się jaskrawo czerwone łby muchomorów. Wszystko to przychodzi na myśl, patrząc na taki rysunek Kossaka. Potrąca on swoją prawdą i siłą, o pamięć i wyobraźnię i wywołuje wszystko przeżyte w głębi puszcz takich; — wszystkie głosy, od kryształowo dźwięcznego śpiewu wilgi, do huku strzałów myśliwskich i wrzawy wojennej, — wszystkie barwy i fantasmagorye światła, i tajemniczą ciszę południa, która w puszczy jest dziwniejsza i straszniejsza, niż cisza północy,

i wszystkie marzenia, które w tych cieniach sosen powstały i w nich się rozwiały w nicość... Na drugim rysunku październikowym, »Wojski chwycił na taśmie przypięty, swój róg bawoli, długi, centkowany, kręty, jak wąż boa... i zagrał«. Wtóruje mu wycie ogarów.

Listopad, przedstawia obraz starego polskiego obyczaju łowieckiego. Oto w głębi puszczy, do której wdzierają się skośne promienie słońca, w leśnej kapliczce myśliwi słuchają mszy do św. Huberta, swego patrona. Ludzie z odkrytemi głowami, pośród sfor ogarów, koni dojeżdżaczy, wozów i dymów ognisk, obwieszeni strzelbami, torbami i rogami. Wszystko nosi nastrój poważny i uroczysty, jak przed bitwą. I w istocie jest to wojna, z potężnymi panami dawnych lasów.

Grudzień. U góry wielki, rozłożysty dwór, otoczony oficynami i stajniami, zawalony śniegiem, bucha z kominów słupami dymu, które i ze wsi, poza ogrodami wydzierają się w niebo. Mróz trzyma, zima potężna i bogata rozłożyła się bielą śniegu po ziemi. U dołu, na zabitym żubrze, jak na tronie, siedzi myśliwy i para buldogów z potwornemi pyskami. Cztery tęgie konie, zaprzężone szydłem, z dwoma forysiami, kopią się w zaspach, wyrywając z siłą sanie, przygniecione ciężarem potężnego żubrzego cielska, którego łeb rogaty zwisa z sani, brocząc krwią po śniegu. Na przedzie, wijąc się leśnemi drożynami, jedzie czereda myśliwych w głąb ciemnego, uginającego się pod okiścią lasu. Co to za siła i powaga w tym całym obrazie! Kossaka tak ogarnęła moc tego żubra, że całemu obrazowi udzielił się nastrój tej potęgi, tej dzielności i męstwa. Ludzie, konie, psy i świerki, wszystko jest, jakieś

silne, tęgie, szerokie, bogate i zawiesiste w ubiorze, pewne siebie, potężne i poważne.

Przez dwanaście tych rysunków, nie słabnąc ani na chwilę, przechodzi blask potężnego talentu, pełnego prawdy i głębokiego poczucia życia. Jest w tej całości jakaś muzyczna harmonijność układu. Skala zdarzeń i wrażeń rośnie w siłę ku końcowi, jakgdyby talent Kossaka potężniał, nabierał jakiejś szczególnej powagi i mocy, która się w końcu przejawia w wielkich, szerokich akordach finału.

Jeżeli co dowodzi wielostronności talentu Kossaka, jego nadzwyczajnego bogactwa, różnorodności zjawisk, które był zdolny pojmować, to *Rok myśliwca.* Kossak to wielki magnat sztuki, z którego przelewa się przez brzegi niewyczerpane bogactwo formy. Nie żebrze on u modelu wiadomości, nie jąka się nad wynalezieniem kształtu, nie waha się, nie oszczędza. Z rozrzutnością i zupełnem poświęceniem się, rzuca się na przedsięwzięcie, które zdaje się przechodzić siły pojedyńczego twórcy i od początku, do końca, ani na jedną chwilę, ani w jednej kresce nie znać znużenia i wyczerpania. Owszem, im dalej, tem pewniejsza i silniejsza ręka, tem jaśniejsza pamięć natury, a co ważniejsza, tem bardziej określona, niezależna indywidualność i panowanie nad środkami sztuki, dla jej wyrażenia.

Oto czterdzieści lat temu narysowane karty ilustracyi. Ile przez ten czas drogi przeszła sztuka, jakie wyczerpano niezmierzone głębie twóczości, jak się ta sztuka rozszerzyła, jakie objęła obszary życia, ile tysięcy talentów pracuje, ile dziesiątków tysięcy obrazów ma się sposobność oglądać — a kartki Kossaka rysunków nie straciły nic — absolutnie nic, na świeżości,

jasności i sile — nie straciły i nigdy nie stracą. Kartki te możemy zaregestrować, jako bezwzględnie czysty i bezwzględnie nasz własny dorobek i zysk cywilizacyjny. Tego nie nauczyliśmy się u nikogo, jest to i w treści i w formie rzecz polska, przepojona istotą naszej ziemi i duszy. Lecz wartość tego dzieła jest powszechna wskutek siły talentu, która się w niem objawiła, a która jest jednakowo czczona od bieguna do bieguna.

Pol i Kossak, wspólnemi siłami, stworzyli rzecz jedyną, zaklęli w karty tej książki formy życia, które bezpowrotnie znikają z powierzchni ziemi. To myśliwstwo, o którem mówi Pol, które rysuje Kossak, jakże dalekiem jest od tych rzezi, które w »racyonalnie prowadzonej hodowli zwierzyny«, sprawiają dzisiejsi myśliwi, filistrzy, z których uleciała żywiołowa siła, goniąca człowieka w knieje, zniknęła poezya współżycia z naturą i walki z silniejszem zwierzęciem. Pozostał tylko nałóg strzelania i zabijania napół oswojonych i hodowanych starannie zwierząt, zegnanych na strzał przez nagankę, lub załapanych w »kociołku«.

Mówiąc o *Roku myśliwca,* niepodobna nie zwrócić uwagi na pracę drzeworytników, na sztukę, dziś upadającą, a która wtenczas właśnie zaczynała się rozwijać. Sądząc według dzisiejszych wymagań, według tego szczytu doskonałości, do jakiego drzeworytnictwo doszło w amerykańskich miesięcznikach *Harpers* i *Century* lub u nas w świetnych pracach Józefa Holewińskiego, możnaby dużo zarzucić rytownikom *Roku myśliwca.* Trzeba jednak przyznać, że praca ich odznacza się prostotą, szczerem dążeniem do wydobycia jak najdokła-

dniejszego cech i zalet rysunku, że jeżeli czasem nie jest wytrzymana w tonie, ma jednak wielkie zalety, pod względem czystości zachowania kształtu i charakteru Kossakowskiej roboty. Należy też wziąć pod uwagę, że były to początki istnienia drzeworytnictwa u nas, że przy dzisiejszym postępie drukarstwa ilustracyjnego z tych samych drzeworytów wydobytoby o wiele większe subtelności efektu światłocienia i tonu. Niestety, klisze oryginalne, są już tak stłoczone, że niepodobna było ich użyć i reprodukcye podane w ilustrowanem wydaniu tej książki są *facsimilami* z dawniejszych drukarskich odbitek. W historyi polskiego drzeworytnictwa *Rok myśliwca* zajmuje miejsce wybitne, i imiona jego wykonawców godne są zapamiętania, są to: Zabłocki, Krzyżanowski, Fryk, Karmański, Przykorski, Pokorny i Gorazdowski, którego prace wyróżniają się poczuciem tonu i większą subtelnością środków technicznych.

W *Roku myśliwca,* Kossak odtwarzał to dawne myśliwstwo, które znał z bezpośredniego stosunku, w którem tkwiły pierwiastki szczególne, zrodzone na naszej ziemi, wynikające z właściwości naszej natury i naszej cywilizacyi, i do których lgnęły wszystkie Kossaka sympatye. Ile razy jednak Kossak miał do ilustrowania nowoczesne, pozbawione śladu polskiego charakteru, polowania, z trudnością się wstrzymywał od szyderstwa i karykatury. Jest to jedna ze szczególnych sprzeczności, że Kossak, sam ubrany zawsze modnie i elegancko, ile razy dotknął ołówkiem współczesnych mu ludzi, z ich, u krawca skomponowaną, jednaką dla wszystkich powierzchownością, z ich uczesaniem, stworzonem przez jakiegoś pomysłowego fryzyera, że Kossak

karykaturował ich bez miłosierdzia, i dość spojrzeć na jego rysunki mód, żeby wiedzieć, z jakiem poczuciem tego, w czem leży śmieszność takiego modnego kostyumu, to robił.

Pomimo to jednak, Kossak miał nadzwyczajny objektywizm malarski w obserwowaniu natury, to jest, że w chwili odbierania od niej wrażeń, oddawał się im niepodzielnie, dawał się porywać osobowości zjawisk i rzeczy — więc czuł i rozumiał z precyzyą i ścisłością niesłychaną ich zasadniczy charakter. Jeżeli się tylko przyjrzy takiemu szczegółowi, jak sposób siedzenia na koniu, to już będzie się miało miarę tej nadzwyczajnej subtelności obserwacyi i pewności władania formą. Kossak, *nie tylko wie,* że z biegiem czasu zmieniały się formy siodeł i obyczaje jezdne, że rozmaite czynności, które człowiek z konia wykonywa, wymagają różnego uczepienia się jego grzbietu, on *widzi* jasno i dokładnie, jak to wygląda, on czuje pod sobą tę kulbakę, terlicę lub angielskie siodło, albo nagi, kościsty grzbiet żydowskiej szkapy. Podobnie czuł on w ręku lejce i nacisk wędzidła na pysk konia w każdym sposobie kiełzania, od rycerskiego munsztuka, do postronka, który pastuchy zadziergają na zęby koniowi. Czy to będą powozowe, spętane w rzemyki angielskich szorów, konie arcyksięcia, czy zdarty uzdą łeb kozackiego konia; czy twardy pysk chłopskiego mierzyny, który rwie, nie bacząc, że mu wędzidło rozdziera wargi; czy wolno i niedbale trzymane lejce przez panów, siedzących z angielską niedbałością na olbrzymich *volblutach;* czy napięte, trzymane równo, w czułej i sprężystej ręce dżokeja, cugle wyścigowca, dobiegającego do przeszkody; czy szyk młodego szlachcica, jarmarkowicza, który wpędzi-

wszy konia w cugle, podciągnąwszy brzuch i wpiwszy nogi w konia, siedzi, jak zrośnięty z nim; czy też sznurowe lejce żydka furmana, który wie, że już wyparł ostatni dech z koni i tylko dla moralnego wpływu na podróżnych potrząsa lejcami i trzyma bat, jak gdyby chciał nim błogosławić, a jednocześnie cmoka i wykrzykuje, co cudownie widać w obrazku, przedstawiającym Kossaka i Brandta, jadących do Bałty. Wszystko to są dowody tej wielostronności i giętkości talentu, którą Kossak stosował do przedstawienia całej mnogości zjawisk, zaobserwowanych w naturze. To, że sfera życia, z której te formy są czerpane, jest ograniczona do pewnej grupy stosunków i czynów ludzkich, dowodzi tem większej subtelności obserwacyi, tem głębszego wniknięcia w treść natury. Tam, gdzie ktoś inny widział tylko ogólnikową formę, nie uświadamiając szczególnych jej odcieni, tam Kossak znajdował i pokazywał ściśle zazębiające się i zależne od siebie wiązania i warunki życia — ruchu i wyrazu. Wspaniałemi okazami tej zdolności Kossaka, są cztery obrazy, przedstawiające cztery, z wielu u nas praktykowanych, sposoby polowania.

Polowanie stepowe na wilka, wyraża niepohamowaną wściekłość myśliwego, dworskiego Kozaka i bezwzględne poświęcenie chartów, które dopadły potężnego wilka i rwą, gdzie się da: za tylną łapę, za mordę, za kark... Jest w tem wszystkiem ruch, doprowadzony do ostatnich granic, charakter kraju, ludzi, koni i chartów, wyrażony z siłą i jasnością, która nie pozostawia żadnej wątpliwości, której przejrzystość i ścisłość sformułowania jest rozkoszą umysłu widza. Step płynie w dal, wielkiemi falami ziemi, ponad które wznoszą się

kopce mogił, gdzieś z za wyniosłości wystają dachy futorku i skrzypiące żerdki żurawia. Kozak dawnej daty, z łbem podgolonym, w burce, z potężnym harapem przez plecy, widać że już, z rozpaczliwą wściekłością gnał na przełaj wilkowi, gdy go charty dopadły, stargał więc konia, pędzącego, jak pocisk i machając czapką, dopada, do szamoczącego się, między psami, wilka. Zajadłość, siła, ruch, to wszystko, czem się ta chwila przejawia w naturze, wyrażone są tu z pewnością niezachwianą i bezprzykładnem poczuciem życia. Cóż z tego, że wszystko to, jest tylko ogólnikowo naznaczone w modelacyi, że wydobycie tego ruchu i charakteru opiera się na konturze. Wszystkie nasze środki są konwencyonalne, lecz temi, tak prostemi środkami, Kossak wydobywa maksimum życia, na jakie malarstwo może się zdobyć. Po za tą grupą główną, na lewo, pyszny Kozak ze smyczą chartów, wstrzymuje konia i waha się, czy puścić psy, które się rwą i aż charczą na obrożach, duszących za gardło.

W polowaniu z chartami, na dropie, też są i ludzie i konie i tenże step ukraiński, ale obraz jest zupełnie inny pod względem charakteru. Na lewo, przez skiby świeżo zorane, sadzą dwaj panicze, na wspaniałych, rasowych, pysznie utrzymanych koniach. Lecą potężnemi skokami, poważnie, z zupełną pewnością nóg swoich koni. Trochę przed niemi, na tęgim pstroku, stary, dzielny jeździec szczuje stado dropi, podrywających się ciężko z ziemi. Dwa charty pędzą przed jeźdzcami, jeden już leci jak strzała, drugi jeszcze nie zupełnie rozumie, o co chodzi, patrzy z nastawionemi uszami — goni, lecz jeszcze się dziwi i waha. Mgła

poranna zwija się w dali, w której widać oracza z pługiem.

Oto znowu polowanie na lisa. Co uderza odrazu w tym obrazie, to jasność, z jaką czuć, że to ze szczytu wzgórza, widzi się ten kraj daleki i rozłożysty, leżący cicho pod śnieżną, białą warstwą. Co to za pejzaż! Lis pomknął w czas i wysforował się daleko, — charty tylko co puszczone, jeden już pędzi bez pamięci, drugi dopiero co zobaczył lisa i ma tę chwilę niepewności, trwającą sekundę, która często stanowi o losie gonionego zwierza. Tęgie konie, zatrzymane na szczycie pagórka, osadzają się w śniegu. Rozległość widoku, szeroka przestrzeń dokoła figur, swoboda układu, wszystko wywołuje wrażenie, że zawiał wiatr mroźny z dalekich rozłogów, z poza siniejących w dali lasów.

Tam znowu, przy świetle, płynącego między chmurami, księżyca, po bezdrożach zamarzłych bagien, sanie pełne ciemnych postaci myśliwskich, suną po śniegu, ciągnione przez silne podjezdki, napinające tęgo postronki. Za saniami wlecze się wiązka grochowin, a za nią wilki, wabione kwikiem gniecionego prosięcia. Sylweta tych sani, pełnych zbrojnych ludzi, na tle ponurej nocy, jest silna i groźna.

Wszystkie te obrazy odznaczają się jednakim, wysokim stopniem doskonałości kształtu, nieporównanym charakterem i życiem. Tkwią w nich największe zalety Kossaka: bezpośredniość i ścisłość obserwacyi, jasność i pobudliwość wyobraźni, szczerość i niepohamowana dążność do zupełnego, bezwzględnego wyrażenia świata zewnętrznego i siebie — swojej duszy. Jest w tem wszystkiem ten sam temperament, który niósł szwadrony ułańskie na bateryе i czworoboki piechoty,

wyraz duszy, której się musi współczuwać, ponieważ echo tej siły, tego zapamiętania się, drży w każdym z nas.

Kossak rysował i malował mnóstwo scen myśliwskich, które tak odpowiadają jego zamiłowaniu do wsi polskiej, jego poczuciu natury, żyjącej łącznie z człowiekiem, jego temperamentowi, potrzebującemu wyrażać się w gwałtownym ruchu, przejawiać się w mnóstwie zmiennych zjawisk i zdarzeń.

Doskonałe obrazy zrobił Kossak z polowania ks. Adama Sapiehy na niedźwiedzie.

Swoboda, z jaką Kossak rusza się wśród natury, ta umiejętność, z jaką on stosuje środki malarstwa do różnorodnych zagadnień, jakie mu stawia życie swoją rozmaitością, widnieje w tem wszystkiem z niezwykłą dobitnością. Kossak tu nie jest na stepie, nie śledzi z jego wyniosłości za zwierzem, nie goni po wielkich, otwartych przestrzeniach, — tu, zapadł on z obławą, w prastare potężne górskie lasy, w łożyska potoków, w debry i zapadliska, zawalone wykrotami. Zmienia też kształt swego obrazu i stosunek figur do tła, dla wyrażenia tego uczucia, którego się doznaje, mając nad głową wyniosłe, olbrzymie pnie i korony drzew potężnych, dźwigające się wysoko w niebo, ponad zapadłemi, pożłobionemi wodą szlakami dróg górskich. To przystosowanie formatu, ustawienie kompozycyi na płótnie, wydłużonem w kierunku poziomym, lub pionowym, są to te sztuczne środki, na które wpada malarstwo, chcąc nietylko przedstawić naturę, jaką ona jest — ale i przedstawić ją taką, jaką się ona nam wydaje. To, co i jak widzimy, nie jest czystem tylko odbiciem obrazu fizycznego. Odbierając wrażenia świetlne, nie zachowujemy

się, jak martwa ciemnia, skupiająca tylko promienie światła, z bezmyślnym objektywizmem rzeczy martwej. Nasze wrażenia świetlne, składają się ze zjawiska fizycznego i stanów naszej świadomości, która ani na chwilę nie przestaje się wtrącać, sprawdzać, modyfikować i przystosowywać wrażeń, odbieranych od natury, do właściwości indywidualnych naszej duszy. W obrazie też malowanym, znajdują się pewne składowe części, których przeznaczeniem jest, nadanie obrazowi, wziętemu z natury, cech, wyrażających stan duszy, w jakim się znajdował artysta pod jego wrażeniem, utrwalenie tego stanu i zrobienie go dostępnym dla wszystkich oczu i umysłów, które nie obserwowały natury i nie wzruszały się nią, razem z malarzem. Obraz, widziany w naturze, jest elipsą, której większa oś leży w płaszczyźnie poziomej pola widzenia. Lecz malarstwo nie trzyma się wcale eliptycznej formy płócien, a stosunki pionowych i poziomych osi obrazu modyfikuje do nieskończoności. Wynika to nietylko z zewnętrznych, materyalnych przyczyn, jak naprzykład miejsca, które ma obraz zajmować, lecz głównie wskutek tych kojarzeń się wyobrażeń, tych subjektywnych stanów, które towarzyszą odbieraniu wrażeń od natury.

Kiedy w Monachium zjawili się polscy malarze, rzeczywiście oryginalni, wnoszący do sztuki pewne formy, przed nimi nieznane, mający swoje szczególne cechy artystyczne, Niemcy sformułowali polski obraz, w wązkim i długim, jak ręcznik, rysunku, przeciętym linią horyzontu, nad którym sterczało gdzieś samotne drzewo. A tymczasem Maksymilianowi Gierymskiemu, Chełmońskiemu, lub Brandtowi, chodziło o wyrażenie wielkich przestrzeni równin na płaskiem Mazowszu, lub falistej,

szerokiej dali ukraińskiego stepu. Nie robili oni tego z rozmysłu, — *musieli tak robić,* ponieważ do obserwowanej natury, mieszała się ich dusza i szukała środka utrwalenia wrażenia niezmiernych obszarów stepowych, lub płaskiego, rozciągającego się w poziomych liniach, mazurskiego pejzażu. Podobnież ktoś, kto chce wywołać wrażenie wysokości jakiegoś szczytu, musi koniecznie obciąć w obrazie niebo od góry, musi szczyt malowany zbliżyć do górnego kraju ramy obrazu, inaczej będzie on przygnieciony ogromem nieba. I naodwrót ktoś, komu chodzi o wyrażenie olbrzymiej rozciągłości nieba, musi wziąć takie stosunki powietrznej kopuły, żeby ziemia, z całym ogromem tego, co na niej widać, stanowiła tylko mały skrawek obrazu. Jeżeli mówię *musi,* to nie znaczy, żeby te wymiary stosunków dawały się zamknąć w jakiejś formułce stałej i niezmiennej, którąby każdy miał jednako stosować. W tym wypadku rozstrzygającem jest to, co artysta odczuwa, bez tego niema sztuki i niema miary na odtwarzanie wrażeń od natury. Kossak pod tym względem ma tak niezachwiane poczucie formy obrazu, stosunków jego wymiaru wysokości i szerokości, jakie tylko może mieć bezwzględnie szczery artysta, którego wiedza składa się nie z formułek, wyniesionych ze szkoły, tylko z bezpośrednich wrażeń od natury i samodzielnych nad nią studyów. Więc też, kiedy mu przyszło sformułować swoje wrażenia, wyniesione ze starych i wyniosłych lasów, pnących się po górskich zboczach — bez żadnego wahania, odrazu trafił na te stosunki wymiarów obrazu, które zmuszają widza do odczuwania takiej właśnie natury. Obrazy te, dowodzą też, jak dalece Kossak rozumiał naturę, jakim był świetnym pejzażystą, jak umiał

jasno pokazać charakter i wyraz danego kraju. Zwłaszcza szkice pierwotne, ołówkowe, zadziwiają tą subtelnością pojmowania i odtwarzania najprostszemi środkami przestrzeni i charakteru dzikich zakątków górskich. Kiedy Kossak rysuje wieś, ukrytą w zapadłym jarze wąskiej doliny, to czuć, że i wieś, razem z cerkiewką, i ciągnąca ulicą czereda myśliwych, wszystko znajduje się na dnie jakiegoś zagłębia, zaklęśnięcia. Natomiast, rysując odpoczynek myśliwych pod górnemi krańcami lasów i połonin, stykających się ze sterczącemi na niebie nagiemi ścianami skał, z nieporównaną jasnością i dobitnością wyraża on to stożenie się ziemi, to dźwiganie się pięter i tę złudną przestrzeń, do zmierzenia której okiem, nie jesteśmy przyzwyczajeni.

Jak różne obyczaje, więc i różne formy życia, umiał Kossak przedstawiać, z nadzwyczajną czystością charakteru, widać to doskonale w jego obrazach myśliwskich. Naprzykład to polowanie, gdzieś na Wołyniu, na wilka. Stary »pan Marszałek«, w mycce, z fajką z bursztynem, między palcami, i panienka ze dworu na białym arabie, kilku młodych szlachty i kozaków dworskich, opadło wilka, który przysiadł na zadzie i odcina się chartom, podniecanym przez kozaków, a nie śmiejącym na wilka się rzucić. W powietrzu stado wypłoszonych czajek przewraca kozły z jękiem. W dal ciągnie się równina łąk, przerzniętych smugą czarnego rowu, dalej wieś, a jeszcze dalej dworzyszcze, ukryte w topolach. Jest to zabawa myśliwska na dawny ład polski. Ludzie, w typie, w obyczajach, w sposobie siedzenia na koniu, charty i konie, wszystko ma ten szczególny, odrębny charakter, urobiony pod wpływem tej ziemi i oryginalnych cech rasowych. I oczywista rzecz,

że ten charakter ma takie same prawo obywatelstwa u nas, co czerwone fraki, sztylpy, aksamitne czapki huntsmanów, angielskie konie i stada białych ogarów w Anglii. Bez ujmy też dla cywilizacyi, możnaby gonić na ten dawny ład za lisią kitą, lub wilczym ogonem. Ale naśladowniczy zmysł wypiera, raczej wyparł już ostatecznie, oryginalne formy życia z naszych pól i lasów, i dziś, na podolskim stepie gonią myśliwi akurat tacy, jak na międzynarodowych polowaniach u księcia Westminsteru, lub lorda Francis Douglas. Kossak jednych i drugich odtwarza z tą samą siłą charakteru.

Jak malując konia bojowego, pokazał on zarazem historyę stosunku doń człowieka, — podobnie malując życie wsi naszej, odtwarza on, z jasnością i czystością bajeczną, te wszystkie dawne i dzisiejsze sposoby życia i bycia ludzkiego. Jego *Huntsman* ukraiński siedzi na ogromnym *volblucie*, z tą prostotą, graniczącą z niedbałością, jaką wprowadziła wszędzie przewaga koniarstwa angielskiego. Konie angielskie, które zdają się zawsze mieć za dużo, na długość, nóg zadnich, pociągając powody długiemi szyjami, podbierając zad pod siebie, drepcą pomiędzy stadami łaciastych ogarów, a dokoła nich nie rozciągają się przecie irlandzkie pola, lecz leży szeroko i daleko garbaty mogiłami step, po którym przelatuje wielki dech wiatru od morza... Kossak, te konie angielskie maluje i rysuje z tą samą głęboką i ścisłą charakterystyką, jak wszystko wogóle, z trudnością jednak może wstrzymać się od szyderstwa, z siedzących na nich, współczesnych mu ludzi, z tych szlachciców i Hryciów, zamienionych w Esquir'ów i Jockey'ów.

Kossak był tak dalece przejęty naszemi wiejskiemi

stosunkami i obyczajami życiowemi, że życie miejskie, w którem jest więcej pokostu kosmopolitycznego, jest dla niego zawsze podnietą do żartu i karykatury.

Jednym z tematów, który Kossak po wiele razy opracowywał, była *Stadnina*. Malował on ją czasem na czyjeś zamówienie, portretując ulubione konie właściciela, niekiedy zaś dla tego, że motyw ten dawał mu możność odtwarzania konia na swobodzie, nie spętanego uprzężą, lub rzędem, nieobciążonego jeźdzcem, ani twardą pracą. W obrazach tych uderza nadzwyczajna prawda, z jaką Kossak wydobywa charakter klaczy. Dość spojrzeć na jej oko, żeby po spojrzeniu poznać, że to nie źrebiec. Oczy te są żeńskie, mają to pociągłe, głębokie i poważne spojrzenie, z jakiem patrzy klacz — zwłaszcza matka za źrebięciem. Nie należy jednak myśleć, że w tem jest podkładanie ludzkiego wyrazu na miejsce wyrazu konia. Bynajmniej. Ktokolwiek żył bliżej z końmi, obserwował je jako miłośnik, lub badał jak malarz, ten wie dobrze, że i w naturze wprawne oko rzadko się myli w rozpoznawaniu źrebca, lub klaczy z samego spojrzenia. W tym, jak w wielu innych zagadnieniach artystycznych, nie wszystko, co się dostrzega i zapamiętuje, jako wrażenie wzrokowe, daje się ująć w słowa. Malarz, który z łatwością nada jakiś wyraz twarzy ludzkiej, lub głowie zwierzęcia, z trudnością sformułuje w mowie, na czem, na jakiem mianowicie subtelnem zagięciu linii ten wyraz się zasadza. W obrazach Kossaka, na pierwsze już spojrzenie, klacz swoją długą, wąską głową, głębokiem okiem, szyją cienką z wąskim kosmykiem grzywy, szerokiemi i wysokiemi krzyżami, różni się wyraźnie od źrebca z jego łbem szerokim o wypukłem oku, z męż-

nym i ostrym wyrazem, z jego grubym, silnym karkiem i bujną grzywą, z jego wyniosłym przodem i równemi krzyżami. Lecz Kossak, nietylko zachowuje właściwości budowy różnych koni i nadaje im wyraz odpowiedni, ich zachowanie się między sobą, lub w stosunku do człowieka, jest również charakterystyczne i pełne życia.

W *Stadninie na Podolu,* obrazie skomponowanym z wielką swobodą i prawdą, doskonała jest klacz, którą ssie źrebię; stoi ona z niezmiernym spokojem i ostrożnością, stuliła uszy i ze skupieniem i uwagą karmi małe. Inna ugania się ze zmarszczonemi nozdrzami, jak gdyby chciała ukąsić; pyszna biała kobyła ze źrebięciem, zajmująca środek obrazu, nieraz Kossakowi przychodziła na pamięć. Prawdopodobnie portretował on ją w stadzie ks. Romana Sanguszki i, jako szczególnie piękny typ matki, umieścił w paru innych obrazach. W obrazie Sławuckiego stada narysowana ona jest ze szczególnem wykończeniem kształtu, zwłaszcza łeb i to, tak zawsze żywe u Kossaka, oko, są nieporównane, jako charakter i wyraz. W innej *Stadninie,* gdzie po nad stadem przelatuje bocian, jak pysznie oddane są cechy starości tej białej klaczy, w szczegółowym rysunku kształtu, w wyrazie głowy i hreczce, którą przysypana jest jej szerść biała. Te obrazy *Stadnin* mają też wielkie zalety w pejzażu i w ludzkich figurach, o ile one się na nich trafiają. W ilustracyi do legendy o *Białomóżce Średniawity,* jaki pyszny jest ruch tego konia, który przyprowadził stado, pod bronioną ostrokołem zagrodę i wita się ze swoim dawnym panem. Koń, to zwierzę tak mało mówiące głosem, wyraża swoje uczucia ruchem i wyrazem oczu, uszu i chrap. Ten biało-

nóżka zbliża łeb z wyrazem takim, jak gdyby się trochę wstydził i radował, a jednocześnie lekko grzebie kopytem — ten ruch i wyraz często można obserwować u koni, bardzo z człowiekiem zżytych.

Kossak, obserwując tak ściśle naturę, nie zacieśniał swojej obserwacyi jedynie do konia. Jeżeli tak dużo miejsca zajmuje w jego obrazach koń, to dlatego, że w życiu wsi polskiej jest on dotąd, a był dawniej tembardziej ważnym i koniecznym pierwiastkiem. U Kossaka jednak człowiek zawsze dorównywa charakterem i życiem koniowi, którego dosiada.

Dość spojrzeć na te dwie akwarele, z których jedna przedstawia Krakusa na czarnym, szalonego ognia, chłopskim mierzynie, który ledwo daje się pohamować, równie jak on żywemu i skrzącemu się wściekłym temperamentem chłopcu, i na tę drugą, przedstawiającą kobietę o delikatnych, pociągłych rysach, w powłóczy stej amazonce, jadącą na cudownej klaczy arabskiej, starej już, przyprószonej hreczką, lecz wielkiego temperamentu i ognia. Jakie tu skrystalizowanie dwóch odmiennych zjawisk życia, jakie ścisłe zespolenie charakteru i wyrazu konia i człowieka. Te same cechy noszą szkice, przedstawiające jarmarczne typy wiejskiego łobuza, na umyślnie na jarmark podnieconej szkapie i żyda, trzęsącego się, na nieszczęsnym, zniszczonym koniu. Inaczej znowu wygląda syty koń, pod młodym, dostatnim, szlachcicem, polującym na upatrzonego, a inaczej łagodny i żywy siwoszek, na którym z wielkim wdziękiem siedzi młoda i zgrabna dziewczyna, szczująca szaraka. Albo ten kuc z twardym pyskiem, spokojny, jak krowa, na którym siedzi doskonale portretowany chłopczyk ze dworu, obok tego uważnego i skupionego

dżokeja na wspaniałym koniu angielskim, idącym potężnym galopem na wyścigowym torze.

We wszystkich tych wypadkach, Kossak nie dopowiada charakteru człowieka lub zwierzęcia otoczeniem, sytuacyą, anegdotą — nie, charakter tego konia i człowieka jest tak ściśle i jasno sformułowany, że gdyby nawet odrzucić otaczające ich, również charakterystyczne krajobrazy, żeby zredukować ich kształt do tych kilku subtelnych kresek, któremi Kossak rysuje z natury, charakter ten pozostałby równie wymowny, treściwy i jasny. Wszystko to dowodzi, że Kossak był do samego rdzenia malarzem, że nie liczył nic na podpis, na dopowiedzenie obrazu, przy pomocy jakichś środków, zapożyczanych u innych odłamów sztuki, że to, co miał powiedzieć, mówił do ostatniego wyrazu środkami malarstwa, że zatem w *doskonałości kształtu,* w świetnem władaniu wszelkiemi jego odcieniami, leży przyczyna jasności i siły charakteru dzieł Kossaka.

Lecz doskonałość kształtu zdaje się zbyt luźnem i rozciągłem pojęciem, wobec tego, że się je stosuje do nader rozmaitych, lub wprost sprzecznych sposobów odtwarzania natury, do dzieł sztuki, tak różnego charakteru, że się zdają wcieleniem biegunowo sobie przeciwnych zasad artyzmu. Kto lepiej włada kształtem, czy Meissonier, czy Kossak, między którymi leżą niedające się na pozór wyrównać sprzeczności? Z drugiej jeszcze strony, wszechświatowa sława Meissoniera, jako malarza o nieprześcignionej ścisłości rysunku, postawiona obok sławy Kossaka, która nietylko nie wyszła za granice kraju ale tu nawet jest kwestyonowaną, a nawet te setki tysięcy, które płacono za obrazy Meissoniera,

obok tych kilkuset rubli, lub złotych, które brał Kossak, wszystko to, dla przeciętnego umysłu, stawia tych malarzy na dwóch, nie dających się zbliżyć biegunach wartości artystycznej. Ja jednak do tych, tak różnych, zjawisk w sztuce, stosuję tę samą skalę sądu i mówię, że cechą jednego i drugiego jest *doskonałość kształtu.*

I tak jest na prawdę, pomimo pozornej niemożliwości umotywowania takiego sądu. Sztuka nie jest naturą, chociaż ma wywoływać wrażenie natury, nieskończenie rozmaitej w swoich objawach, — z drugiej strony, sztuka miesza do czystego obrazu natury ludzką świadomość, ludzkie stany duszy i tym sposobem oświetla naturę pod pewnym kątem, zależnym od indywidualności artysty; a nakoniec, sztuka taka, jak malarstwo, ma wszystkie środki przedstawienia natury sztuczne, kon wencyonalne. Przestrzeń, bryła, ruch, światło, powietrze, wszystko to wydobywa się z szarej powierzchni płótna sposobami, nie istniejącemi w naturze, sposobami, których jest wiele i bardzo różnych. Oto obraz Rafaela, obok obrazu Rembrandta — jeden i drugi są uznane za arcydzieła, a jeden zdaje się drugi na pozór wykluczać, nie mieć wspólnych pierwiastków i analogii, lub mieć tylko bardzo grube, zewnętrzne, materyalne. Lub weźmy naprzykład sylwetę konia, zalaną całkowicie czarnym tuszem i postawmy obok niej sylwetę konia, obwiedzioną kreskami konturu, a przekonamy się, że pomimo całej różnicy wyglądu czarnej plamy i krzyżujących się pod pewnemi kątami kresek, poznany w jednym i drugim obrazku konia i będziemy mogli odróżnić nawet zalety rysunku, czyli dokładność, *doskonałość odtworzenia kształtu.* Można obok tego postawić je-

szcze kolorowe studyum konia w słońcu, na tle błękitu nieba, lub zielonej łąki, gdzie ten sam koń będzie przedstawiał już nie czarną plamę, nie pewną kombinacyę kresek, lecz zbiór plam barwnych, które swoją przeciwstawnością będą dawały obraz konia. Oto już trzy zupełnie różne sposoby, za pomocą których możemy wydobyć jednaki stopień doskonałości kształtu. Dalej, wiemy z doświadczenia, że nietylko artyści o wybitnych indywidualnościach, mają bardzo różne wyobrażenia o zjawiskach świata zewnętrznego, ale że każdy człowiek, choćby z minimalnie rozwiniętą osobowością, pod skorupą instynktu naśladowniczego, kryje trochę niezależnego, osobistego sądu o rzeczach. »Co głowa to rozum« — mówi przysłowie, stwierdzając powszechność banalną tego zjawiska. Otóż to właśnie jest przyczyną, że dwóch malarzy, równie doskonale władających formą, co innego będą starali się nią wyrazić, w czem innem widząc interes artystyczny, więc na czem innem skupiając swoją spostrzegawczość, na inną też stronę kształtu zwrócą uwagę widza.

Jeżeli, w braku oryginalnych obrazów, postawimy cały szereg fotografii z obrazów Meissoniera, obok fotografii z obrazów Kossaka, będziemy mogli sprawdzić, na czem polegają ich różnice i w czem leży wspólna im cecha doskonałości kształtu. Przedewszystkiem w obrazach Meissoniera uderzy nadzwyczajna wypukłość przedmiotów, oddana tylko samą przeciwstawnością świateł, cieni, refleksów i półtonów, bez posługiwania się takim środkiem konwencyonalnym, jak linia, kontur, którego używa Kossak, podcinając nim granice przedmiotów. Ta sama ścisłość przeprowadzenia pewnego motywu światła, widoczną też jest w całym obrazie, od wielkich

płaszczyzn bliższych przedmiotów, do dalszych, zdrobniałych, niknących w perspektywie. Dalej, przyglądając się koniom Meissoniera, jeżeli się ma pewną znajomość konia wogóle, będzie się doznawało szczerej przyjemności w odczuwaniu wszędzie jasnego rozumienia jego budowy, ścisłego rysunku jego kształtów i zrozumiałości, jasności, z jaką się one tłómaczą i dają się pojąć przez widza. U Kossaka natomiast, tu i owdzie linia konturu przelatuje przez jakieś załamanie kształtu jedno i drugie, nie uwzględniając jego istnienia. Płaszczyzna jakiegoś cieniu, lub światła ma granice nie ściśle umotywowane istotnym kształtem konia, podobnież perspektywiczne skrócenie jego skomplikowanego kształtu, nieraz jest nieusprawiedliwione, lub poprostu wadliwe. Słowem, dotąd Meissonier jest na wierzchu. Lecz dla ścisłego ocenienia istotnego stosunku dwóch malarzy, przedstawiających to samo zjawisko życia, trzeba jako trzecią cyfrę dla porównania wprowadzić naturę, zestawić ją bezpośrednio z ich dziełami, tak, żeby oko mogło odrazu przenieść się z dzieła natury na dzieło sztuki. W tym celu można wziąć całe mnóstwo fotografii, zdjętych z najrozmaitszych typów konia, w najróżnorodniejszych oświetleniach i we wszelkich, jakie tylko migawkowa fotografia dać może, ruchach i pozach, od drzemiących w spokoju, do lecących w powietrzu, ponad wyścigowemi przeszkodami, lub cwałujących w szeregach konnicy, na placach musztry; — wogóle, zestawić konie żywe z malowanemi końmi Meissoniera i Kossaka. Otóż natura też dowodzi, że Meissonier lepiej, ściślej pod względem anatomicznym rysuje budowę ciała końskiego, modeluje ją prawdziwiej, rozkładając światło

z zachowaniem wszelkich jego własności, zgodnie z prawami światłocienia i kątami przecinania się płaszczyzn. Jednocześnie jednak odrazu już rzuci się w oczy to, że Kossak ma więcej wspólnego z naturą pod względem różnorodności typów i charakterów, pod względem nadzwyczajnego poczucia ruchu i subtelnych odcieni wyrazu duszy konia. Natura jest nieskończenie rozmaita w swoich zjawiskach, a człowiek ze swemi potrzebami komplikuje jeszcze bardziej jej przejawy, wytwarzając naprzykład coraz nowe typy konia, a zużywając je w różnych celach, nadaje im jeszcze mnóstwo, rozmaitych odcieni charakteru. Tu Kossak występuje jako niesłychanie wielostronny spostrzegacz, jako artysta, władający *kształtem* z siłą talentu i umiejętnością niczem niezachwianą. Jest on słabszy w kategoryi niższego rzędu cech kształtu, ale w tej sferze twórczości, w której potrzebne są wyższe, subtelniejsze własności ludzkiego umysłu, jest artystą, nie bojącym się żadnych porównań. To wszystko, co nazywamy życiem, wyrazem duszy, u człowieka, czy zwierzęcia, to wszystko wyraża się *kształtem,* kształtem, którego dopatrzenie, uświadomienie i odtworzenie wymaga wyższego uzdolnienia, niż przestudyowanie samej bryły przedmiotów. Kossak więc, przedstawiając tyle typów konia, tyle jego charakterów, tyle wyrazów i tyle tak rozmaitych ruchów — pomimo braku ścisłości w samej budowie, włada jednak mistrzowsko formą i stoi na tym samym poziomie *doskonałości kształtu,* co Meissonier, pomimo wszystkich różnic indywidualnych.

Konie Kossaka, pod względem zasadniczych proporcyi, zgadzają się z przyjętemi przez badaczy konia

stosunkami wymiarów. Tablice, ułożone przez francuskiego pułkownika Duhousset'a, dające średnie wyniki pomiarów, sprawdzone na ogromnej ilości koni, użyte, jako sprawdzian Kossakowskich proporcyi, świadczą, jak dalece Kossak dokładnie obserwował naturę. Naturalnie, zastosowanie takiej miary przyrodniczej do krytyki, jest utrudnione tam, gdzie konie w obrazie są rysowane w gwałtownych ruchach, lub skróceniach perspektywicznych, natomiast na studyach i portretach koni Kossaka, na koniach w spokoju i w profilu w obrazach, można sprawdzić wielką ścisłość w stosowaniu zasad proporcyi, pomimo całej rozmaitości typów, które Kossak przedstawiał. Z drugiej strony, figura ludzka jest u Kossaka po większej części trochę za duża w stosunku do konia, nawet przy malowaniu ciężkich *Frezów*, lub dzisiejszych angielskich rosłych koni. Wynika to zapewne z tego, że typem konia, który Kossak najpierwej poznał, i z którym był najbardziej zżyty, był koń arabski, lub, co najmniej, blizko z nim spokrewniony — to jest koń stosunkowo mniejszy. Naturalnie, niema w tem nieprzełamanej rutyny i maniery, i tam, gdzie Kossak dobrze się zastanawiał i dążył do szczególnie wiernego oddania przedmiotu, proporcye koni i ludzi są zachowane w typowych swoich stosunkach.

Zanim Kossak doszedł do tego mnóstwa typów konia, jakie widać w późniejszej jego twórczości, przeszedł on dwie fazy zmanierowania. Z początku, w pierwszych studyach i obrazach, konie jego mają nadzwyczaj cienkie nogi i wogóle, całe są cienkie, kościste, suche i śpiczaste. Potem, koń jego coraz bardziej grubieje, staje się ciężkiem, na krótkich nogach zwierzęciem, co się szczególniej rzuca w oczy w obrazach

z czasów paryskich, lub bezpośrednio po Paryżu malowanych — jak naprzykład w portretach konnych pana Piotrowskiego i hr. Drohojowskiego. Jedna i druga maniera trwa krótko, gdyż Kossak był malarzem, tworzącym pod bezpośredniem wrażeniem natury, z którą był w ciągłym i blizkim stosunku. Dziś, patrząc na całość jego dzieła, należy się zdumiewać tej mnogości typów i charakterów konia, które Kossak odtworzył. Pod tym względem, powtarzana cząsto opinia o jakimś zawsze jednakim Kossakowskim koniu, opiera się na nieznajomości całego, tak bogatego dorobku artystycznego Kos saka, sądzę też, że dziś, kiedy ujawnione zostało całe bogactwo jego twórczości, rozwieją się doszczętnie podobne uprzedzenia, wobec mnóstwa dokumentów, stwierdzających nieporównaną wielostronność jego talentu.

Przy szczegółowem badaniu Kossakowskich koni, przychodzi się do przekonania, że jeżeli Kossak nie zacieka się w subtelne studyowanie drobnych części końskiego ciała, jeżeli w nich się odnajduje te, lub owe błędy i niedokładności, to nie dlatego, żeby Kossak nie był zdolny do pojęcia i odtworzenia ze ścisłością zupełną formy, tylko dlatego, że zainteresowany przedewszystkiem zmiennością przejawów życia, skupia swoją uwagę, a następnie odtwarza z największem poczuciem to, co stanowi tego życia najdobitniejszy wyraz. Przechodząc wzrokiem po szczegółach rysunku Kossaka, gdy się dochodzi do oka, nozdrzy, uszu, układu grzywy, ruchu szyi i przyczepienia do niej głowy końskiej, doznaje się wrażenia, że ten malowany koń Kossaka ożywa, drży, rusza się, tętni gwałtownym temperamentem, lub omdlewa z wycieńczenia i nędzy, jaką koń przeżywa na współkę z człowiekiem, na łbie konia

skupia Kossak cały swój zmysł obserwacyjny, zdolność odczuwania i odtwarzania charakteru i wyrazu. Oko koni Kossaka jest niesłychanie żywe i wymowne, pozostając pomimo to jednak okiem konia, co się tak rzadko zdarza, u dobrze, skąd inąd, odtwarzających konia, malarzy.

Kossak, który tak dobrze obserwował życie, który uświadamiał sobie i zapamiętywał najsubtelniejsze jego przejawy, jakkolwiek nie prowadził tak ścisłych studyów nad ruchem konia, jak Meissonier, nie popełnia jednak błędów, jakich się dopuszczali inni współcześni mu, a głośni malarze konia. Poznając go w życiu, w bezpośredniem zetknięciu, Kossak, nie zaciekając się w drobiazgową ścisłość układu nóg w różnych momentach ruchu, nie ustawia ich jednak fałszywie. Za jego życia odkryto tak cudowny środek pomocniczy, jak migawkowa fotografia, który wprowadził do sztuki ruchy i postawy ludzi i zwierząt, tak dalece odbiegające od przyjętego szablonu, że na razie, zanim się z niemi oswojono, wywoływały one gwałtowną krytykę i opór. W tym, jak w wielu innych wypadkach w sztuce, to oswojenie się z nowem zjawiskiem, przystosowanie się doń, ma wielkie znaczenie. Właściwie, zwykłe oko ludzkie nie może dostrzedz układu nóg konia galopującego, gdyż nie może rozdzielić na pojedyńcze momenty całkowitego przebiegu nogi, od jej oderwania się od ziemi, do ponownego stąpienia, stąd to wynika, że najznakomitsi hodowcy i znawcy konia, godzą się nieraz z każdym, bodaj najmniej prawdziwym układem nóg konia w obrazach, a raz się z nim zgodziwszy, protestują przeciw wszelkiej zmianie, choćby ona była jaknajbardziej zgodną z prawami mechaniki zwierzęcego ciała. Kossak już bardzo wcześnie, w samym początku swojej pracy, na-

dawał koniom całkiem prawdziwe, lub bardzo blizkie prawdy, ruchu. W obrazie przedstawiającym bitwę pod Żółtemi Wodami, biały koń, stający dęba pod Stefanem Potockim, jest identycznie zgodny w ruchu z końmi odtworzonemi przy pomocy migawkowej fotografii — a obraz ten był malowany w r. 1854.

Kossak, jakkolwiek wprowadzał do późniejszych swoich obrazów trochę motywów ruchu, poznanych za pomocą fotografii, wybierał z nich jednak te, które nie różniły się zbyt rażąco od ruchów samodzielnie przez niego dostrzeżonych, i w których rzut konia naprzód jest dosyć wyraźny. Nie wszystkie bowiem momenty biegu konia, wyrażają posuwanie się jego naprzód i takie, w których tego nie widać, pomimo absolutnej swej wierności, będą zawsze razić w posągu lub obrazie sztywnością, bezwładnością, jeżeli nie będą użyte w zestawieniu z innemi, dobitniej wyrażającemi posuwanie się konia naprzód, jako dopełnienie i urozmaicenie całości zjawiska. Lecz człowiek i zwierzę ruszają się nietylko dla przebycia pewnej przestrzeni. Jest mnóstwo ruchów, które bądź wyrażają pewne stany czuciowe, bądź są spełnieniem pewnych czynności, lub wynikają z potrzeby przeniesienia na inny punkt ciężaru ciała i zmiany miejsca oparcia. Koń staje dęba, drepce na miejscu, wierzga, gryzie, narowi się, przestawia nogi, grzebie ziemię, rży lub pasie się — wszystko to są ruchy i Kossak pod tym względem jest nieporównanie subtelnym obserwatorem, który pokazał w swoich obrazach i szkicach całe mnóstwo najrozmaitszych objawów życia. Jak jest żywy ten koń ekonomski, przywiązany u przełazu i cięty przez bąki, lub koń w obrazie *Żniwo,* który rozszerza przednie nogi, żeby się zniżyć i dosiądz pyskiem do trawy,

albo konie w *Sianożęciu,* znudzone długiem staniem, które wąchają się, jakgdyby miały ochotę na żart się pogryźć, arcydziełem zaś zupełnem jest koń, kulejący w *Lisowczykach* i *Rozbitkach armii Bourbakiego.* Wyliczam tu kilka, lecz ruchów takich jest w pracach Kossaka mnóstwo, rozsypanych z bezprzykładną rozrzutnością, a zawsze związanych z odpowiednim wyrazem oczu, chrap i uszu. Podobnież ludzie ruszają się zawsze u Kossaka celowo, wyrażając dokładnie przystosowanie ruchu do czynności, którą spełniają. Jak w obrazach bitew ramię dźwigające kopię, odcinające się szablą, lub ściągające rzemienie munsztuka, wyraża zawsze ściśle cel ruchu i stopień naprężenia siły, potrzebny dla jego osiągnięcia, podobnież w obrazach na tle życia wiejskiego, lub jakichkolwiek innych, ludzie Kossaka ruszają się celowo, wyrażając z precyzyą te nachylenia i zgięcia ciała, których dana czynność wymaga. Czy to będzie chłop, podnoszący na widłach brzemię siana, czy baby, zgrabiające roztrzęsioną kopę, lub wiążące snopy, parobek strzelający z bata, »muzyka«, obejmujący basy czy baba, rozsiadająca się szeroko na wozie — we wszystkiem drży życie, wszystko zdradza bezpośredni stosunek do natury, dokładną i szybką jej obserwacyę i wyborną pamięć. Jak zwykle u Kossaka, ta dokładność obserwacyi i zdolność odczuwania życia w ruchu, nie całkowicie jest zużyta w obrazie. Uogólnia on kształt i nie rozwija jednakowo, aż do ostatnich drobnych jego zagięć i załamań. Więc nie rysuje ściśle i dokładnie palców, przypuśćmy, naznaczając całość ruchu i charakteru ręki. Należy tu zanotować, że w pierwotnych szkicach ruch i charakter nieraz są subtelniej, głębiej i ściślej zaznaczone, nawet w drobnych częściach ciała ludzkiego, czy

zwierzęcego, niż w skończonych obrazach, w których kontur, znaczony szybko mokrym pędzlem akwareli, staje się grubym, mniej podatnym potrzebie wyrażania małych wygięć linii. Nie będąc ścisłym tam, gdzie chodzi wyłącznie o budowę przedmiotu, o jego bryłowatość, o samą anatomiczną więźbę konia, czy człowieka, Kossak nie opuszcza jednak nic z tego, co stanowi o charakterze i wyrazie życia. Stąd jego portrety i studya postaci ludzkich mają tak zdecydowany typ, tak jasno sformułowany charakter i wyraz. W cyklu fredrowskich obrazów, Kossak, oprócz portretów, które są przekomponowanemi kopjami portretów starodawnych, malował też obu Fredrów komedyopisarzy. Portret Aleksandra Fredry skomponowany na tle jego gabinetu, odznacza się wielką prostotą i prawdą. Nie mogę sądzić, na ile jest podobny do Fredry żywego — podobieństwo jednak do znanych mi fotografii jest uderzające, a prawda ruchu i układ całości nadaje mu nadzwyczajne cechy życia. Podobnież charakterystycznymi są Pol i Suffczyński, albo ten kwestarz i klucznik z Podhorzec, lub ów szlachcic, właściciel stadniny, czy ten pan ze skrzywioną niechętnie twarzą. We wszystkiem tem widać, że charakterystyka człowieka, wyrażenie jego osobowości, nietylko jest dostępne dla talentu Kossaka, ale, że odtwarza on je z siłą i zupełnem panowaniem nad całą ich różnorodnością. Już to samo, że Kossak umiał tak świetnie karykaturować, zachowując podobieństwo i doprowadzając do przesady zasadnicze cechy charakteru, dowodzi jego zdolności do portretu, zdolności formułowania ściśle i jasno istoty każdego kształtu.

Tylko tam, gdzie idzie o portret kobiecy, Kossak czuje się często skrępowanym, zdetonowanym. Opuszcza

go zwykła śmiałość i pewność rysunku, nie może on sformułować kobiecej twarzy w ten streszczony sposób, w jaki formułuje inne kształty natury. Waha się, studyuje lękliwie i ostatecznie wkłada nieraz w te twarze konwencyonalną, banalną piękność, co wszystko robi wrażenie, jakgdyby ta głowa kobieca była zrobiona przez kogo innego i wklejona w obraz Kossaka.

Kossak był naturą nadzwyczaj wrażliwą, i by tworzyć, potrzebował czuć zupełną swobodę i niezależność swoją, w stosunku do przedmiotu, potrzebował mieć zupełną pewność panowania nad nim i to bezpośrednie zetknięcie się, gdzie między wrażeniem od przedmiotu, a sformułowaniem się go w obraz, nie stoją żadne refleksyjne zastrzeżenia, żadne względy postronne.

Jak wobec portretu kobiecego, Kossak nie był zupełnie swobodnym i, ponad malarskiem jego pojęciem, czuł pewną nieśmiałość, która go przytrzymywała za rękę, podobnie rzecz się ma z jego ilustracyami do *Pana Tadeusza.* Zdawałoby się, że jeżeli był w Polsce malarz, który znaczną część obrazów *Pana Tadeusza* mógł dobrze odtworzyć — to nim był bezspornie Kossak. Ilustrator *Roku myśliwca,* znający wieś polską, ludzi i przyrodę, jak nikt inny, twórca tak nadzwyczajnego obrazu puszcz litewskich, tylu i takiego charakteru obrazów myśliwskich, miał w swoim talencie i w zebranych w życiu wrażeniach i studyach materyał nadzwyczaj bogaty, dostateczny, aby podołać z chwałą takiemu zadaniu. Tymczasem tak się nie stało. Kossak, tak śmiały, tak swobodny, tak niewyczerpanie pomysłowy zwykle, w niewydanych dotąd rysunkach do *Pana Tadeusza,* jest skrępowany, niepewny, nie widzi jasno przedmiotu, nie może złapać odpowiedniego tonu i cha-

rakteru. Rysunki te były wykonane w latach 1867 czy 68, niedługo po ilustracyach do *Roku Myśliwca* i *Pamiętników starającego się,* więc w chwili, kiedy Kossaka talent dawał dowody nadzwyczajnej żywotności, jasności i siły. Wytłómaczyć to można tylko tem, że Kossak po prostu bał się *Pana Tadeusza,* z góry już czując całą wielkość zadania i odpowiedzialność, za postawienie swego imienia obok imienia Mickiewicza. Pisze on do wydawcy Żupańskiego, który, również jak Kossak, traktował tę sprawę ze szczególną powagą, zamierzając uwieńczyć nią swoją wydawniczą działalność: »Uważać będę takowe, (t. j. ilustracye do *Pana* »*Tadeusza*) jako koronę artystycznego mego pracowni»ctwa; z całą duszą i zapasami wspomnień, studyów »i wyobrażeń rodzimych i artystycznych, wezmę się do »pracy, a w każdym razie roszczę sobie pozostawić Panu »w ręku dzieło, (jeżeli Bóg pozwoli skończyć), które dla »potomności naszej, *chociażby niewydane,* drogą stano»wić będzie pamiątkę«. List ten wskazuje, że Kossak z góry już miał powzięte wyobrażenie o wielkości i ważności przedsięwzięcia, a dla natur artystycznych tego rodzaju, jak Kossak, wszelkie takie refleksye są hamulcem talentu, są paraliżowaniem swobodnego przejawiania się jego szczerych porywów. Kossak, ilustrujący *Pana Tadeusza,* miał jakby świadka i nadzorcę, którego czuł przy sobie — Mickiewicza, jego wielkość i sławę, i nie mógł tworzyć z tą niezamąconą swobodą, z jaką się obchodził z Polem, Jeżem, Bodzantowiczem, lub Kraszewskim, wobec których czuł się zupełnie równym i odpowiedzialnym tylko za siebie. Zresztą, są natury artystyczne, w których wszelkie przystosowanie się do cudzej myśli, wszelkie związanie się odpowie-

dzialnością wobec kogokolwiekbądź, już wywołuje skrępowanie swobody tworzenia. Kossak, tak szalenie utalentowany i pobudliwy ilustrator, nie należał do tego rodzaju natur, i jego stosunek do *Pana Tadeusza* daje się tylko objaśnić tem teoretycznem przeświadczeniem o doniosłości zadania, które mu odbierało swobodę i zwykłą rzutkość. Mogły go też krępować i przeszkadzać z góry przez wydawcę określone rozmiary i ilość ilustracyi. A jednak, jakie Kossak mógłby porobić ilustracye, wskazuje szkic, przedstawiający Sędziego i Telimenę w Świątyni dumania. Co to za twarz, ruch, jaki charakter i życie w tym szlachcicu, w tych jego oczkach i kłopotliwie zaciętych, pod wąsem, ustach...

Kossak nie dokończył pracy nad *Panem Tadeuszem,* pozostawiając w rękach Żupańskiego 23 rysunki, wykonane na płytkach drewnianych.

Inaczej się działo, gdy Kossak ilustrował swobodnie, kierując się tylko własną pobudliwością wyobraźni, nie mając do uwzględniania ani wymagań wydawcy, ani też, nie czując nad sobą idealnej kontroli, jaką przy *Panu Tadeuszu* była świadomość wielkości Mickiewicza. W *Obrazach z życia i natury*, w rysunkach do *Mohorta,* w ilustracyach do powieści *Zawsze oni,* lub do *Grzechów hetmańskich,* widać zawsze, gdzie i kiedy Kossak może się oddawać swoim porywom artystycznym swobodnie i szczerze, a gdzie przytrzymuje go za rękę wzgląd wydawniczy, z góry wydzielone miejsce, format, lub podsunięty przez kogoś temat.

Grzechy hetmańskie, Kraszewskiego, są haniebnie wydane. Drzeworyty są w najwyższym stopniu niedbałe, druk tak ordynarny, że z Kossaka nic już w nich nie zostało. A tymczasem w pierwotnych, ołówkowych szki-

cach są rzeczy nadzwyczajnego charakteru i subtelnego poczucia życia. Z czasem, gdy poziom artystyczny wzmoże się u nas jeszcze bardziej, powieść Kraszewskiego należałoby wydać z temi pierwszemi szkicami Kossaka.

W *Obrazach z życia i natury,* są rzeczy wielkiej siły, charakteru i nadzwyczajnego życia. Pejzaż z nad brzegów Bałtyckiego morza, żubry walczące w Białowieskiej puszczy — wszystko mówi o tej szerokości obszarów życia, jakie Kossak obejmował.

W *Mohorcie,* ilustrowanym zbyt skąpo, skrępowanym względami wydawniczemi, świetną kartą jest chwila, kiedy książę Józef oddaje Mohortowi konia »wielkiej duszy«; lub kiedy go wita na kresach, orzącego zagon, w którym tkwi, dawnym obyczajem wbita w ziemię szabla.

Kossak ilustrował *Grażynę,* w której bardzo żywym rysunkiem jest wyjazd na łowy, i *Konrada Wallenroda,* którego odwrót w śnieżną zamieć ma dużo charakteru i wyrazu.

Wśród wielu innych prac ilustracyjnych, ozdobił też Kossak dziecinną książeczkę, napisaną przez Chęcińskiego p. t. *Dzień grzecznego Władzia,* szeregiem rysunków pełnych życia i humoru.

Fatalnem się stało dla naszej sztuki ilustracyjnej to, że w chwili, kiedy zjawiła się Sienkiewiczowska trylogia, panowała właśnie moda albumów, seryi, wogóle istniał pewien typ ilustracyi, tak bardzo krępujący dla takiego, jak Kossak, artysty. To też nie wydobył on z tego, tak niesłychanie bogatego materyału ilustracyjnego wszystkiego, do czego był zdolny, i co się tak

bardzo łączyło z jego talentem. Gdyby Kossak miał zupełną swobodę, taką, jaką miał przy ilustrowaniu *Pamiętników starającego się*, gdyby mógł, nie zważając na żadną umowę, żaden postanowiony z góry format i zakres, ilustrować wszystko, co by mu przyszło do głowy, przy czytaniu tych książek, gdyby mógł te ilustracye złączyć bezpośrednio z tekstem — jakiegoż nieporównanego uroku byłaby to praca. Dziś, z całego Sienkiewiczowskiego cyklu, najświetniejszą kartą jest zapewne spotkanie Chmielnickiego z Tuhaj-bejem. Jest to obraz, z którego życie wydziera się z nieokiełznaną siłą i rozmachem. Dwie dzicze spotykają się z takiem zapamiętaniem, z takim szalonym ruchem, wrzaskiem i hałasem, że ziemia zdaje się drżeć pod niemi. Świetne postacie Chmielnickiego i Tuhaj-beja, wydzierają się ze skłębionego tłumu, swoim szczególnym charakterem. Grupa kozaków, na przodzie, wyrzucających czapki w górę, i rwących spinające się konie, wystraszone i podniecone wrzawą, jest nieporównana w ruchu. Widać, że powieść Sienkiewicza wydobyła z Kossaka najdzielniejsze siły jego talentu, porwała jego wyobraźnię i rozdmuchała twórczy zapał, pełen młodego niestarganego życia.

Wieś i miasto, które Kossakowi przeciwstawiały się zawsze, jako dwa oddzielne, sprzeczne światy, tem dobitniej mu się uwidoczniały, gdy zamieszkał w Krakowie, tem jedynem pod wielu względami mieście. Kraków, jednoczy w sobie cechy starej i wspaniałej stolicy i cechy wsi kościelnej. Chłop krakowski ze swoją fantazyą i swoim świetnym, błyszczącym, bogatym i malowniczym strojem nie ginie tam i nie roztapia się w kosmopolitycznej miejskiej szarzyźnie. Nie jest on wyparty na podmiejskie targowiska i zaułki; — zajeżdża

z zupełną pewnością siebie z tem, co ma do sprzedania, na ten wspaniały rynek, świeci się wszędzie białością swojej sukmany, obramowanej purpurowemi wyłogami i kutasami; butnie, strojno i hałaśliwie podjeżdża z weselem przed kościół Panny Maryi, — jest u siebie w domu i nie daje się zepchnąć na szary koniec ludności miejskiej. Kossak, skoro stąpił na ulicę, już widział tę ulubioną swoją przeciwstawność dwóch różnych charakterów — widział zawiesistego i dzielnego krakusa, śliczne i malownicze baby i dziewki, obok biedy i nędzy miejskiego ludu i tajemniczej malowniczości czarnego tłumu żydowskiego. To też ilość wesel krakowskich, konnych krakusów, lub poprostu bab i chłopów okolicznych, jadących czy idących, których Kossak namalował, jest niesłychana.

Czy to będzie *Targ na Kleparzu,* czy konne banderye, otaczające powóz cesarza Franciszka Józefa, czy który z niezliczonych drużbów krakowskich, z przyciętem w zębach cygarem, z jaskrawą chustą u ramienia, na wściekłym mierzynie — wszędzie widać tę niesłychaną siłę temperamentu, tę dzielność, odwagę i niedającą się stargać żywiołową, burzliwą siłę życia.

Natomiast ten biedny miejski robotnik, wożący cegłę, kamienie lub śmiecie, to jego smutne *południe* w brudzie i kurzu ulicznym, wśród rumowiska wznoszącej się kamienicy, te jego biedne konie, zszarzane, zniszczone, z nogami zdartemi, stwardniałemi, smutne zwierzęce maszyny, karmione bez miłości, tylko dla tego, żeby z nich wydobyć zysk, dopóki mogą się włóczyć i dopóki są jeszcze wrażliwe na uderzenie bata, — widział go i takim przedstawił Kossak.

Taki koń miejskich biedaków, jest taką samą starzyzną zszarganą i podartą, jak te strzępy ubrania cudzego, które okrywają ich grzbiety. Jest to zasadnicza różnica wyglądu biedaka wiejskiego i miejskiego, że pierwszy wygląda tak, jak gdyby jego własne ubranie się zniszczyło, jest on biedny, ale jeszcze jest kimś, nawet z pozoru, co ma swoją osobowość; tymczasem biedak miejski, okryty czemś, co służyło już komuś, co jest tylko byle jakiem przykryciem ciała, pozbawionem absolutnie idealniejszej strony ubrania — pewnego indywidualnego charakteru piękna, — biedak miejski, sam wygląda, jak jakaś brudna plama, w której tyle zdaje się być osobistego życia, że może się ruszać. Nic też niema smutniejszego, nad te okolice, gdzie lud zatracił całkowicie swój strój oryginalny i przebrał się w wyłataną po panach tandetę. Oczywista rzecz, że rozwój stosunków życiowych idzie w takim kierunku, że inaczej być nie może, że prędzej lub później wszędzie rozleje się jednaka, ogólno-ludzka forma bytu i wyglądu, tymczasem jednak żal każdej chusty czerwonej, która znika z tła pól płowych, jak zdmuchnięta świeczka, żal każdej białej, czy granatowej sukmany, która ustępuje przed starym zzieleniałym *pidżakiem*, czy innym jakimś ogólno-krawieckim wynalazkiem. Szczęście też, iż zanim to całe barwne, malownicze, oryginalne i samodzielne życie wsi polskiej przybierze pozór ogólno-europejskiej fermy rolniczej, szczęście, że przyszła sztuka i skrystalizowała, zatrzymała w swoich dziełach, uciekającą i niepowrotną chwilę życia.

Ile Kossak świetnego talentu pokazał w tych wszystkich swoich weselach, jadących po gościńcach podkrakowskich, z brzękiem dzwonków, z dudnieniem

basów, piskiem skrzypiec, wrzaskiem, śmiechem i śpiewem. Temat ten powtarzany tyle razy, tylko dzięki niewyczerpanej pomysłowości, niestrudzonej obserwacyi i poczuciu życia Kossaka, za każdym razem, bądź co bądź, wygląda inaczej i przedstawia mnóstwo interesujących i świetnych motywów malarskich, w pysznych figurach ludzkich, doskonałych koniach chłopskich, lub też w pejzażu, który Kossak z takim charakterem odtwarzał.

Ten lud krakowski wracał nieustannie pod pędzel Kossaka. Jednym z obrazów, nadzwyczajnego charakteru i życia jest *Zima*. Wieś zasypana śniegiem i na pierwszym planie włóki z półkoszkami, zaprzężone w dwa syte, okrągłe, jak wieprzki, mierzyny, spętane tak w naszelniki i postronki, że, czy chcą, czy nie chcą, muszą ciągnąć. W saniach parę bab rozsiadłych szeroko i swobodnie i zawiesisty, tęgi chłop. Dobrze jest im, wesoło i ciepło: karczma z napisem *Propinacya,* ginie za niemi na lewo. Wrony podrywają się na drodze. Nad wszystkiem spokój i czystość wsi, którą zima przysiadła i otuliła.

Kossak wydobył z krakowskiego ludu niektóre jego cechy z tak dosadną, ścisłą, nie zachwianą charakterystyką, że te jego obrazy, poza swoją wartością artystyczną mogą być i są dokumentami etnologicznemi, nie dającej się zakwestyonować wiarogodności. Malował on ten lud ze szczególnem zamiłowaniem, i ostatnia, niedokończona praca Kossaka, którą śmierć przerwała, przedstawia krakowskiego drużbę, na siwym mierzynie...

Kossak zresztą odtwarzał najprzedziwniejsze typy ludzkie, najróżnorodniejsze odmiany cech etnicznych.

I krakusa w wspaniałej karazyi i hardego mazura i żmudzina z czapką uszatą, i poleszuka w lipowych łapciach i tatrzańskiego górala w obcisłych, cyfrowanych portkach, jak również czumaka w ciężkich kowanych butach, lub odzianego w purpurę hucuła. Malował on te typy z tem samem poczuciem charakteru, z jakiem odtwarzał typy dawnego rycerstwa, szlacheckie figury ze dworów, lub rozsypaną wszędzie czarną przymieszkę żydowstwa.

Jednym z tematów, który po wiele razy porywał Kossaka, jest *Farys*. Malował on go, gdy stoi w mroku pustyni, pomiędzy trupami, ale najbardziej pociągało go to niepohamowe życie, to wcielenie nieokiełznanej duszy człowieka i konia, zlanej w jednem uczuciu — pragnienia swobody. Dla Kossaka, który do ostatniego tchnienia był młodym, nigdy nie znużonym duchem, Farys miał urok szczególny. W r. 1898, siedmdziesięcio-czteroletni starzec maluje tego świetnego jeźdzca, lecącego na czarnym koniu, po nad piaskami pustyni. Figura pyszna w ruchu, spozierająca groźnie i tajemniczo z poza rozwianej płachty turbanu. Koń — chociaż konie arabskie są stosunkowo mniejsze od innych w porównaniu z człowiekiem, jest jednak za mały, ale jakie w tym koniu życie, jaka młodość, zapał i siła w jeźdzcu, jaka energia w całym obrazie. Jest to streszczony wyraz tej niezrównanej żywotności, tego nieokiełznanego porywu do czynu, który jest istotą życia i artyzmu Kossaka...

Zwykle, po przejściu tylu lat pracy artystycznej, u wielkich nawet artystów znika szczery poryw uczucia, natchnienie, świeżość, nowość i bezpośredniość wrażeń od natury, pozostawiając tylko umiejętność, wprawę,

rutynę, przeżuwanie pewnej ilości kształtów, zakamieniałych w pamięci, — u Kossaka, przeciwnie, do ostatniego tchnienia drży niepokonana siła życia, świeżość uczuć i jasny poryw młodości. Jego Farys, namalowany u schyłku długiego życia, nie ma jednej kreski, w którejby czuć było starcze odrętwienie, lub zimną rozwagę. Ten Farys jest młodym i ma wszystkie zalety i wszystkie wady najszczerszych, najmłodszych dzieł Kossaka: niesłychany charakter i wyraz życia w całości i pewne błędy w rzeczach drugorzędnych.

Taki, jak jest, ten Farys, jest najdoskonalszym wyrazem i symbolem tej cudownej organizacyi artystycznej. Talent Kossaka nie przeszedł tych fatalnych chwil rozkładu, kiedy człowiek jeszcze żyje, ale jego dusza już umarła. Kossak nie gasł powoli, nie miał stopniowego zaćmienia, do ostatniej chwili zachował świeżą i młodą duszę i talent, w którym lata nie wyłamały szczerby.

Kossak zakończył cykl swoich obrazów wojennych, obrazem, skomponowanym na wzór Raffetowskiego *Przeglądu nocnego*. Na tle księżycowej nocy i sylwet starego zamku, wywołane wrzaskiem trąb i hukiem bębnów, wstają tłumy żołnierzy i ciągną z tętentem koni i szumem sztandarów przed widmami wodzów. Obraz ten streszcza w sobie ducha tych wszystkich zdarzeń i tych tysięcy ludzi, które przeszły przez obrazy Kossaka. Przywodzi on na myśl, całą tę wspaniałą epopeję, wypisaną w jego dziełach, cały ten świat błyszczący męztwem i chwałą, który się wcielił w jego twórczości. Gdyby przed Kossakiem, jak przed tymi wodzami, przeszły te tłumy ludzi i koni, które on stworzył, on sam by się zdumiał tej niezliczonej mnogości, temu

całemu ludowi, który się narodził w jego wyobraźni i zapełnił karty naszej sztuki nieprzebranem bogactwem wrażeń, uczuć i myśli.

Obrazy Kossaka odznaczają się nadzwyczajną jasnością kompozycyi. To, co chce pokazać w swoim obrazie, pokazuje on w sposób zupełnie zrozumiały; — między widzem, a Kossaka obrazem nie powstają żadne wątpliwości, co do intencyi malarza, co do treści życiowej jego obrazu. Z jednej strony wynika to z nadzwyczajnej siły wyobraźni, jasności, z jaką obraz powstaje w umyśle malarza, z drugiej — z inteligencyi, która odrazu segreguje tłoczące się motywy i podporządkowuje drugorzędne głównym, a nakoniec wynika to z doskonałej obserwacyi i nadzwyczajnej zdolności zapamiętywania zjawisk życia. Kossak musiał mieć dobry wzrok w młodości i obejmował dokładnie dużą część tej panoramy, jaką jest świat widzialny, stąd u niego ta logika w stosunku figur do tła, ta swoboda, z jaką się szeregują przedmioty na powierzchni ziemi, ta proporcyonalność składowych części obrazu. W obrazie Kossaka widać zresztą zawsze, że wzięty on jest z punktu widzenia malarza, znajdującego się zewnątrz danej sceny. Stoi on gdzieś na boku, przy drodze, lub w polu, a przed nim przeciąga wesele, przelatuje tabun koni, lub kłębią się dokoła wilka charty i dojeżdżacze. Jeżeli maluje bitwę, to nie wchodzi on w samo zamieszanie starcia, — jest on na tyle oddalony, żeby widzieć główną scenę i tyle tła, żeby obraz się tłumaczył jasno. Ma on w najwyższym stopniu umiejętność patrzenia, wskutek czego jego kompozycya daje się zawsze objąć jednym rzutem oka, co jest jednem z zasadniczych wymagań

budowy obrazu, opierającej się na podstawach perspektywy. Słowem, kompozycya Kossaka, zasadzająca się nie tylko na sposobie rozmieszczenia przedmiotów, jest logiczną, inteligentną, pełną prostoty i naturalności, a jednocześnie malowniczą i ściśle wyrażającą wszystkie dążenia malarza.

Jak tyle innych cech dodatnich Kossaka, podobnież to doskonałe panowanie nad kompozycyą, jest następstwem samodzielności, z jaką się rozwijał jego talent od samego początku. Kompozycya, będąca całkowitym wyrazem dążeń każdego talentu, streszczająca całą sumę jego składowych pierwiastków, była u Kossaka takiem samem następstwem zupełnego samouctwa, a wskutek tego była tak ściśle przystosowaną do jego talentu, jego temperamentu i układu myśli. Pomimo nieuniknionego wpływu na Kossaka współczesnej mu sztuki, pomimo wynikającego stąd używania niektórych konwencyonalnych motywów kompozycyjnych, które obowiązywały w całej sztuce europejskiej, Kossak nie podporządkował nigdy siebie pod te komunały, komponował, idąc za swoją indywidualnością i z całą swobodą, a zawsze zgodnie z każdorazowem zadaniem obrazu, używał materyału, zdobytego w bezpośredniej obserwacyi życia. Natura i jego wyobraźnia łączyły się tak ściśle i z tak błyskawiczną szybkością w każdej chwili, że jego obraz nigdy prawie nie przedstawia tej chwiejności układu, niepewności punktu widzenia, chaotycznego pomieszania proporcyi i planów, które udzielając się widzowi, wywołują tę niepewność, chwiejność wrażenia, jakie obraz czyni. Ta chwiejność, lub niecelowość kompozycyi powstaje zwykle z tego, że dany malarz uczy

17*

się komponować u kogoś, a niekiedy bywa wynikiem refleksyjnej pracy nad kompozycyą, pracy, która zastępuje to nagłe objawianie się w wyobraźni, obrazu, które wynika z najwyższej zgodności władz artystycznych. Dobitnym przykładem tego jest Meissoniera obraz *Rok 1814,* który rozpada się na dwie części, nie dające się skupić w jednem spojrzeniu z żadnego oddalenia.

Do niedawna nauka malarzy rozpadała się na osobne działy, następujące w pewnej kolei czasu po sobie. Rysunek, malowanie, kompozycya nie rozwijały się współcześnie i współmiernie, lecz szły jedne po drugich według systemu ułożonego, przez jakiegoś pedanta przy kancelaryjnym stole. Uczeń nie rozwijał się na artystę przez wydobywanie z własnej indywidualności form jej uzewnętrzniania się, lecz wyuczał się osobno środków, które powinne być od początku stopione na jednolity, niepodzielny materyał twórczy. To pojęcie, że kompozycyi może uczyć szkoła, że artysta może być tresowany, za pomocą nagród, do aportowania zadanych tematów kompozycyjnych, wyraziło się w największym nonsensie szkół niemieckich, w tak zwanej *Meister-Schule,* gdzie ludzie, którzy powinniby czuć odrazę do wszelkiej niewoli talentu i z buntem przyjmować każdą uwagę, dążącą do zachwiania ich samodzielności, ludzie dorośli poddają się czyjejś władzy i przewlekają stan swego niemowlęctwa dotąd, dopóki okaleczone ich talenty nie nauczą się chodzić na szczudłach profesorskiego doświadczenia. Otóż Kossak przez takie tresowanie nie przeszedł, jego kompozycya jest jego osobistą własnością i dla tego jest jasna, prosta, zrozumiała, giętka, podatna wszystkim porywom talentu

i tłómacząca te porywy widzowi z precyzyą matematyczną.

Jakkolwiek reprodukcye z dzieł Kossaka, zawarte w ilustrowanem wydaniu tej książki, dają możność poznania i zrozumienia istoty jego artyzmu, ocenienia wartości jego talentu i jego znaczenia dla naszej sztuki, nie wyczerpują one bynajmniej całości dzieła Kossaka. Te przeszło dwieście kopii z jego obrazów i studyów, są zaledwie jakąś częścią tej ogromnej pracy, którą on dokonał. Częścią, w której są wprawdzie wszystkie pierwiastki, składające tę przedziwną organizacyę artystyczną, gdyż taki szczery talent przejawia się w każdym okruchu swojej pracy, z niezamąconą czystością, zawsze jednak tylko częścią. Kossak miał tak niezmordowaną wyobraźnię, taką żywiołową potrzebę tworzenia, taką konieczność nieustannego zamieniania w czyn tego, co w jego myśli bez ustanku powstawało, że chcąc zawrzeć w książkę całość jego pracy, trzebaby było wydać całe szeregi tomów, gdyż jego prace liczą się na tysiące.

Wśród pozostałych po nim szkiców i notatek, znalazła się karta z podpisem Zyblikiewicza, wzywająca Kossaka do jakiegoś głosowania, jako obywatela Krakowa. Kossak, zamiast położyć swój podpis we wskazanem miejscu, użył tej karty do naszkicowania na obydwóch jej stronach i we wszystkich kierunkach całego mnóstwa ludzi, koni i psów.

Kartka ta, to bardzo ciekawy i charakterystyczny dokument, do poznania pewnych stron talentu Kossaka, wymowny dowód tej ciągłej gotowości tworzenia, tego bogactwa form i zjawisk, w każdej chwili obecnych w jego umyśle.

Talent malarski jest to zdolność dojrzenia i odtworzenia barw i kształtów świata widzialnego — ani mniej, ani więcej. Ten talent może być związany z najrozmaitszemi organizacyami psychicznemi, z najszczególniejszemi temperamentami, które tę czystą, pierwiastkową zdolność malarską użyją w najróżnorodniejszy sposób, odpowiednio do swoich cech indywidualnych, zgodnie z temi stronami swej duszy, które potrzebują przejawić się za pomocą malarstwa. Gdyż żaden prawie malarz nie przejawia się, jako człowiek, całkowicie w swojej sztuce, ze wszystkiemi swemi wrodzonemi przymiotami i stanami duszy, powstającemi pod wpływem bodźców zewnętrznych, lub wewnętrznych procesów psychicznych. Bardzo są rzadkie takie organizacye artystyczne, które, albo są tak zacieśnione, że się dają streścić w jednej jakiejś formie, albo też mają tak ogromne bogactwo form, że na wszystko, cokolwiek przez ich duszę przejdzie, znajdują wyraz w swojej sztuce. Talent malarski można przyrównać do aparatu fotograficznego. Samą istotę talentu stanowi soczewka i płyta uczulona, zamknięta w ciemni i przyjmująca promienie światła z zewnątrz. Co się na niej odbije, zależy od upodobań tego, kto aparat na tę, lub ową stronę świata skieruje. Otóż talentem malarskim kieruje dusza człowieka, który go posiada. Tym sposobem w każdem dziele sztuki malarskiej można odnaleźć to, co stanowi istotę sztuki, co jest i bezwzględnie musi być w każdym obrazie i rysunku, każdego absolutnie malarza, bez względu na czas, w którym tworzył i naród, z którego wyszedł, a zarazem odnaleźć to, co stanowi indywidualną szczególność artysty.

Estetycy, krytycy, filozofowie i artyści stawiają ciągle pytanie: *Co to jest sztuka?* I odpowiadają zwykle, nie na to pytanie, które postawili, tylko na pytanie: *Jaką sztuka być powinna?* Pomyłki tej nie uniknął nawet taki potężny umysł, jak Tołstoja. Wskutek też tej pomyłki, odpowiedzi ich nie wyjaśniają nic, są zwykle gmatwaniną sprzecznych, nielogicznych i nie zgodnych z historyą sztuki, twierdzeń. Cóż bowiem należy wziąć za podstawę sądu o tem: *Jaką sztuka być powinna?* Moralność? Naukę? Stan ekonomiczny? Patryotyzm? Miłość? Czy trójcę dawniejszej estetyki: piękno, dobro i prawdę i ponad wszystkiem Boga?

Wszystkie dotychczasowe próby rozstrzygnięcia pytania: *Co to jest sztuka?* na drodze stosowania tych różnych zasad, nie doprowadziły i nie doprowadzą do żadnego rezultatu, raz wskutek tego, że wszystkie, wynikające z nich wnioski, są odpowiedzią na całkiem inną stronę kwestyi sztuki, a powtóre, że są zawsze ograniczone, za ciasne. Ani piękno, ani dobro, ani prawda, ani nawet Bóg nie wypełniają ludzkiej duszy tak po brzegi, żeby poza niemi nie zostawało miejsca na nic innego, żeby w człowieku nie szarpały się i nie wydzierały się na zewnątrz inne jeszcze i potężne siły. I dopóki tak jest, dopóki człowiek jest tą skomplikowaną, niedającą się pohamować i wtłoczyć w żadną ciasną formułkę istotą, dopóty napróżno ludzie będą się starali dać słuszną na to pytanie odpowiedź i postawić jakąś zasadę, którejby sztuka miała stale i zawsze słuchać. Sztuka jest taką — jakim jest człowiek. Kto chce, żeby sztuka wyrażała tylko pewne pojęcia i uczucia, nie ze sztuką musi o to walczyć, musi walczyć z ludzką duszą, musi wynaleźć pęta i hamulce, które otamują całe światy

życia, zredukują zakres wrażliwości do pewnych tylko zjawisk, zjałowią i wyplenią świat wyobraźni, powściągną rozwój myśli — i wtenczas sztuka będzie odpowiadała tym jakimś ideałom, które jej stawiają moraliści i estetycy.

Wskutek też tego samego, niewłaściwie postawionego pytania, czy niewłaściwie danej odpowiedzi, co jakiś czas następuje kataklizm walki dwóch, lub więcej *kierunków* twórczości, które sobie wzajemnie odmawiają tytułu *prawdziwej sztuki* i straszą widzów, lub słuchaczy niechybnem i ostatecznem zaginięciem samej nawet sztuki, w razie zwycięztwa jednego lub drugiego. A tymczasem, sztuka trwa, bo ludzkość trwa. I sztuka przybiera coraz nowe formy, odpowiadające pewnym zmianom, zachodzącym na powierzchni ludzkiej duszy, gdyż głębia jej jest dotąd ta sama, co przed wiekami wieków. Te zmiany, zachodzące w sztuce, dotyczą z jednej strony sposobu wyrażania istoty ludzkiej duszy, z drugiej, wynikają z pewnych przypadkowych, chwilowych jej stanów, z tej dziwnej gmatwaniny, która się tworzy w ludzkiem czuciu i myśli, pod wpływem coraz bardziej komplikujących się warunków i potrzeb życia. Ale pod wszystkiemi temi zmianami, musi tkwić istota sztuki, bez której nie moglibyśmy odnaleźć ciągłości jej istnienia, nie moglibyśmy widzieć związku, między tem, co dziś się tworzy, a tem, co się tworzyło przed setkami lat, nie moglibyśmy ani rozumieć, ani odczuwać tego, co jest w tych dziełach dawno powstałych, nie moglibyśmy nawet stworzyć takiego ogólnego pojęcia, jak *Sztuka,* nie potrzebowalibyśmy też tego wyrazu, nie mogąc go użyć.

Jeżeli więc będziemy zastanawiać się nad jednym

z odłamów sztuki — nad malarstwem, to przedewszystkiem musimy wydzielić czystą, pierwiastkową jego *istotę, którą jest odtwarzanie barw i kształtów,* będących właściwością każdego dzieła malarskiego, bez względu, czy ono powstało u ludożerców, czy je stworzył najbardziej wyrafinowany duch człowieka nowoczesnego. Miarą więc wielkości talentu jest stopień doskonałości odtwarzania barw i kształtów. Lecz pod postacią kształtu i barwy przejawia się tak olbrzymi świat zjawisk, który wskutek kombinowania się ludzkich uczuć i myśli ze światem zewnętrznym, jeszcze bardziej się rozszerza i urozmaica, tak, że to, co wchodzi w zakres malarstwa, a przynajmniej to, co ludzie chcą niem wyrazić, obejmuje już całkowity zakres życia ludzkości i natury. Malarstwo więc odtwarza świat zewnętrzny i wyraża wewnętrzne życie ludzkiej duszy. Tkwią zatem w niem takie stałe pierwiastki ludzkiego istnienia, jak miłość, głód, śmierć, a jednocześnie te wszystkie chwilowe stany, powierzchowne drgnienia duszy, które mają swoje okresy istnienia i zmieniają się, zostawiając miejsce innym. To samo dzieje się w innych odłamach sztuki, która wzięta w całości, jest najprawdziwszym, najistotniejszym wyrazem życia ludzkiej duszy, we wszystkich czasach i ziemiach. Chcąc więc odpowiedzieć na pytanie: *Co to jest sztuka?* należy sobie przedewszystkiem wyjaśnić, co jest właściwą dziedziną sztuki, a co jest właściwością ludzkiej duszy wogóle; wyjaśnić, dla czego pewne rzeczy, które szczegółowo nazywamy obrazem, poematem, posągiem, katedrą lub symfonią, objęte są jeszcze ogólnem pojęciem *Sztuka,* w czem leży podobieństwo ich stosunku do ludzkiej duszy, i dlaczego rzeczy te, będące produktem jej życia, różnią się od

innych skutków jej istnienia. Wtenczas dopiero będziemy może wiedzieli, dlaczego sztuka jest ludziom potrzebna, konieczna, dlaczego bez niej nie może żyć żaden naród, ani człowiek pojedynczy, będziemy zaś wiedzieli napewno, że dopóki będzie istnieć i tworzyć ludzkość, sztuka zawsze będzie się z nią razem zmieniać, zachowując jednak swoją istotę, zawsze niezmienną, tak, jak pozostają niezmienne zasadnicze pierwiastki ludzkiej duszy, pod wszystkiemi, tak rozmaitemi formami bytu ludzkości, które nazywamy epokami cywilizacyjnemi. Poznanie tej prawdy, rozszerzyłoby pojęcie tego, co jest w sztuce możliwe i usunęłoby te nieustanne bankructwa teoryi sztuki, opierającej się zwykle na tem właśnie, co jest zmienne, chwilowe.

Oczywista rzecz, zatem, że na pytanie: *Co to jest sztuka?* nie może dać odpowiedzi żadna estetyka, żadna teorya metafizyczna, której punktem wyjścia jest pierwotna omyłka ludzkiego umysłu, żadna oderwana spekulacya umysłowa, jak nie dadzą również odpowiedzi chwilowe teorye, powstające, jako teoretyczne uzasadnienia pewnych chwilowych kierunków twórczości. Odpowiedź na to pytanie zupełnie jasną może dać tylko *Psychologia,* i jedynie przy pomocy jej środków badania możemy się zbliżać ku poznaniu praw, rządzących twórczością, a tem samem, ku rzeczywistemu wyjaśnieniu pytaniu, na rozwiązywaniu którego zbankrutowało tyle umysłów i tyle systemów pojęciowych.

Całkowite zjawisko Sztuki składa się z dwóch czynności ludzkiej duszy: — z tworzenia Sztuki i z odbierania od niej wrażeń. Psychologia twórcy i psychologia widza, czytelnika, lub słuchacza, poznane do

gruntu, mogą jedynie dać materyał do syntezy, która będzie teoretyczną formułą sztuki. Dopóki jej teorya wychodziła z tak ciasnego pojęcia, którego zresztą sama nie pojmowała, jak *Piękno*, dopóty nie mogło być mowy o jakiemkolwiek prawdopodobieństwie poznania istoty Sztuki, ani mechanizmu jej powstawania. Sztuka obejmuje tyle akurat wszechświata, ile go obejmuje ludzka dusza, w której, tak zwany, *zmysł piękna* jest tylko jednym z wielu objawów zróżniczkowania się jej władz, jednym z wielu i wcale nie najważniejszym. W tym samym też stosunku do innych składowych pierwiastków sztuki, znajduje się w niej *Piękno*. Jakkolwiek sama Estetyka, czując niedostateczność *Piękna*, jako syntezy sztuki, dodała mu *dobro i prawdę* i postawiła po nad tem Boga, nie pomogło to nic umysłowi ludzkiemu, błądzącemu wśród tylu niewiadomych i doprowadziło go ostatecznie do znanych zboczeń myślowych — do bankructwa.

Sztuka jest wytwarzaniem pewnych zjawisk, nie istniejących w świecie, poza ludzkim czynem, zjawisk, które, powstając w ludzkiej duszy, mają zarazem moc wywoływania w innych duszach stanów psychicznych, takich samych, jak stany, wywołane przez zjawiska i zdarzenia życia rzeczywistego, lub będące rezultatem wewnętrznych procesów życia duszy. Zdanie Kanta: »Sztuka wtedy tylko może być nazwana piękną, kiedy posiadamy świadomość, że ona jest sztuką, a jednak wygląda jak natura«, należy zmodyfikować i rozszerzyć do całego obszaru zjawisk psychicznych, objętych sztuką, a które obejmują granice życia rzeczywistego, *plus* świat myśli i uczuć ludzkich. Nie chodzi bowiem tylko o to, żeby dzieło sztuki wyglądało, jak natura,—katedra

w Rheims nigdy nie będzie wyglądała, jak natura, ani symfonia Bethovena również,—lecz o to, żeby, uświadamiając, że pewne stany psychiczne, wywołane wrażeniem od sztuki, są istotnemi, rzeczywistemi poruszeniami naszej duszy, uświadamiać zarazem, że źródłem ich jest, nie istniejący poza nami świat rzeczywisty, lecz fikcyjny świat, wytworzony przez nas.

Doznawać wrażenia, być wzruszonym, zniechęconym, zachwyconym, smutnym, mężnym, bohaterskim, wzniosłym, wzdrygać się z obrzydzenia lub się zachwycać, być pogodnie jasnym, lub ponuro wątpiącym, czuć wewnętrzną zgodę albo rozterkę, lub po prostu widzieć, uświadamiać i pojmować coś, tak jak się widzi świat rzeczywisty, a jednocześnie mieć świadomość, że źródłem tych stanów jest dzieło ludzkiej myśli, ludzkiej woli, że to jest sonata, obraz, posąg, powieść, świątynia, lub scena teatru — oto Sztuka. Sztuka jest wytwarzaniem fikcyjnego świata, który na równi ze światem rzeczywistym, daje ludzkiej duszy możność i zadowolenie uświadamiania jej życia. Życie jest koniecznością. Nagromadzanie się i wyładowywanie energii warunkuje życie, jak wszelki ruch. Energia psychiczna, jak energia fizyczna, musi się w ten, lub inny sposób, skupiać i wyładowywać, a świadomość tego procesu jest świadomością życia i jest rozkoszą istot żywych. Słyszeć, widzieć, czuć i myśleć, zużywać energię mięśni, wytężać ramiona i umysł, czynić i odpoczywać jest taką koniecznością, że jedną z największych tortur, jakiemi ludzie wzajemnie się trapią, jest obezwładnienie, pozbawienie istoty żywej możności przejawiania życia. Nawet cierpieć jest rozkoszą, byleby tylko nie być w tym stanie atonii władz psychicznych, z którego wylęga się *Nuda*... W miarę, jak

się komplikują warunki i układ życia ludzkości, komplikuje się dusza ludzka, w której poza pierwotnemi żywiołowemi władzami, potworzyło się mnóstwo ich odcieni, mnóstwo stanów i mnóstwo przyczyn, wywołujących je, a nieznanych na niższym poziomie rozwoju ludzkości. Tym sposobem, zakres życia, obszar świadomości rozszerza się i potęguje, a jednym ze skutków tego i zarazem jedną z przyczyn dalszych następstw, jest *Sztuka,* której podstawy tkwią w najodleglejszych epokach bytu ludzkości, epokach, w których między duszą ludzką, a duszą zwierzęcą, nie było jawnej różnicy, ponieważ jedną i drugą poruszały najelementarniejsze pobudki psychiczne, związane z najpierwotniejszemi potrzebami istnienia istot żywych.

Dla zrozumienia, jaki zachodzi stosunek między Sztuką, a życiem, czyli jaką jest psychologia Sztuki i jaką może być jedyna trwała podstawa jej teoryi, weźmy przykład:

Strach jest jednym z najkonieczniejszych stanów psychicznych dziecka, jak i małego zwierzęcia. Utrzymuje on je w ciągłej czujności, pobudza do użycia jedynego oręża, jakie dziecko posiada — ucieczki. Jest aparatem, ostrzegającym o niebezpieczeństwie i motorem, poruszającym narzędzia czynu — jest tarczą i bronią. Dzieci są też obdarzone nadzwyczajną w tym kierunku pobudliwością. Energia psychiczna w formie strachu, jest w nich stale w stanie potencyalnym, napięta do ostatnich granic i w jednej chwili ogarnia całą ich duszę i wszelkie pobudki czynu. Aparat, wyładowujący strach, działa z niesłychaną precyzyą, jest to jedna z najpotężniejszych funkcyi ich jestestwa, a zatem i najkonieczniejsza jego potrzeba.

Każdy stan psychiczny jest uwarunkowany pewnemi anatomicznemi i fizyologicznemi stanami organizmu, pewnemi, o wiadomych właściwościach, narządami, które, podlegając powszechnemu prawu życia: nagromadzaniu się i wyładowywaniu energii, mają same w sobie, niezależnie od zewnętrznych podrażnień, możność wytwarzania i doprowadzania do świadomości, stanów, którym odpowiadają. Jest to konieczny, logiczny wniosek przyczynowości. Przeżywamy wszystkie uczucia, wszystkie stany duszy, bez istnienia koniecznych do tego pobudek zewnętrznych, ponieważ cały nasz ustrój musi, bądź co bądź, funkcyonować. Nie możemy, bez męki, unieruchomić ani naszych mięśni, ani naszej duszy. To jest podstawa istnienia sztuki, punkt, w którym staje się ona koniecznością naszego życia.

Bać się jest koniecznością duszy dziecka, bo bać się, to żyć, to uświadamiać wybuch energii osobistej, to uświadamiać siebie.

Umysł i każde włókno mięśni, każde włókienko nerwów doznaje jednakiej rozkoszy czynu, którą, nawet świadomość niebezpieczeństwa nie zupełnie przytłumia. Lecz rzeczywista, zewnętrzna przyczyna, wywołująca strach i wszystkie jego następstwa psychiczne i fizyczne, nie zjawia się tak często, żeby wyładowywanie energii strachu, było proporcyonalnem do jej nagromadzania się. Nawet w najpierwotniejszych czasach istnienia ludzi, zdarzały się chwile, w których można było zatulić się bezpiecznie w jaskini i w spokoju zakładać podwaliny cywilizacyi. Tembardziej dzieci, żyjące w warunkach dzisiejszego bezpieczeństwa, nie mają zbyt często rzeczywistych pobudek do lęku. Ale cały ten psychofizyczny przyrząd strachu jest żywy i na równi z re-

sztą organizmu w spoczynku naładowuje się energią, która musi być zużytą, musi się wyładować, albo wprost dla tych potrzeb bytu, dla zabezpieczenia których jest przeznaczoną, albo też w jakiś inny sposób. Funkcyonowanie każdej cząsteczki żywego jestestwa jest absolutną koniecznością. I oto dzieci, ci najszczersi artyści i najbardziej potrzebujące sztuki istoty, *bawią się w strach,* bawią się, to znaczy robią to, co, z innym skutkiem dla życia, robią ludzie dorośli w teatrze, w galeryi obrazów i rzeźb, słuchając muzyki, czytając poezye, lub wytwarzając to wszystko — *tworzą Sztukę i używają jej.* Przeżywają cały stan strachu, lecz jednocześnie mają świadomość, że źródłem jego jest fikcya, nie grożąca żadnem niebezpieczeństwem. Na tem polega przyjemność—i na tem polega psychologia Sztuki. Żeby nie było tej świadomości, dzieci by umierały w konwulsyach, a publiczność w czwartym, czy piątym akcie Ibsena, strzelałaby sobie w łeb gremialnie.

Oto jest podstawa *psychologicznej teoryi sztuki,* którą trzeba będzie na innem miejscu rozwinąć i uzasadnić. Tymczasem dosyć będzie, jeżeli sobie uświadomimy, że takie prawo psychologiczne obowiązuje na całym obszarze stosunku sztuki, do życia duszy. Nie tylko w zakresie elementarnych jej władz, nie tylko w zakresie stanów takich, jak Strach, dotykających najkonieczniejszych spraw utrzymania bytu, lecz w całym tym skomplikowanym splocie uczuć, przeczuć, stanów psychicznych, w tej subtelnej mieszaninie myśli i czucia, rozumowania i bezwiednego porywu, sprzecznego szarpania się wrodzonych sił ustroju, resztek instynktów nieświadomych, ze świadomie przyjmowanemi, pod naciskiem sił zewnętrznych, świeżemi wrażeniami, stającemi

się czynnemi siłami duszy; słowem, w całym tym olbrzymim świecie, w którym działają i siły prastare, powstałe gdzieś u narodzin wszelkiej duszy i najbardziej nowe, najbardziej nieustalone i nieutrwalone jej drgnienia, i w którym, ten ruch i rozwój, będzie trwać, dopóki będzie trwać ludzkość.

Oczywista rzecz, że teorya, która, oparłszy się na podstawie psycho-fizyki, potrafi objąć cały ten świat sztuki, nie będzie mogła być wyważoną z posad przez bieżącą teoryjkę, nie będzie mogła być wywabioną na manowce sprzeczności i zginąć, wywoławszy chwilowe zamieszanie w pojęciach, a nie pomógłszy nic w dążeniu do wyjaśnienia pytania: *Co to jest sztuka?*

Teorya psychologiczna sztuki, nawet w tak ułamkowej swej treści, już wpływa na szerokość naszego sądu i wskazuje, że do badania sztuki i jej oceny, nie można stosować żadnych pojęć, należących do innej kategoryi zjawisk, jak: religia, etyka, polityka, historya i tak dalej, i że żadne bieżące formułki, wywołujące nieraz gwałtowne walki w zakresie sztuki, nie objaśniają jej i nie obowiązują, ponieważ nie dotykają jej istoty.

Sztuka jest tak konieczną dla życia umysłowego, jak oddychanie dla życia ciała. Wciska się ona we wszystkie ludzkie czyny i zagadnienia, wypełnia tak ogromny obszar ludzkiej myśli, zużywa taką ilość pracy, że gdyby nagle usunąć ją z życia ludzkości, pustka, któraby po niej została, byłaby tak przeraźliwą, że doprowadzałaby ludzi do rozpaczy, lub obłąkania. Sztuka, której ciągle pragną i używają nasze zmysły, która wytwarza cały świat kształtów i barw i cały świat dźwięków, będący źródłem przyjemności i radości, źródłem

najwznioślejszego stanu ludzkiej duszy—zachwytu, sztuka stwarza też ludzi — ludzi, którzy są tak samo żywi, jak ci z krwi i kości, którzy istnieją dziś, lub istnieli dawniej. I nie tylko ludzi. Bogowie stwarzali ludzkość, ale i ludzkość stwarza bogów, i stwarza temi samemi władzami duszy, któremi tworzy każde dzieło sztuki.

Ludzie, stworzeni przez sztukę, rozszerzają granice świata i myśli daleko poza rzeczywistość; są potężnymi panami dusz, przechadzają się od bieguna do bieguna, budząc, niezależnie od czasu i miejsca, jednakie uczucia, kierując myśli ku jednym celom. Ludzkość, rozbitą na drobne, żrące się między sobą grupy, łączą w jednakich dążeniach, upodobniają dusze, wszczepiając w nie podobne wzruszenia, pragnienia i tęsknoty.

Ludzie, stworzeni przez sztukę, są niekiedy o wiele żywsi i wpływowsi, od największych, najsławniejszych bohaterów, za którymi szły narody na wielkie podboje i rzezie.

Czy Hamlet, Don Kiszot, Faust, lub Robinson, nie są żywymi — nawet nieśmiertelnymi ludźmi? Czy Wenus Milo, okaleczona, bez rąk, z ciałem poszarpanem, nie żyje, nie budzi zachwytów, marzeń, wzruszeń i pragnień? Mojżesz Michała Anioła, Madonna Sykstyńska, lub Laokoon — nie są już tylko dziełami sztuki, nie są bryłą marmuru, lub kawałkiem zamalowanego płótna. Są to żywe istoty, między duszami których, a duszami naszemi zawiązało się całe mnóstwo węzłów myśli i uczuć, istoty, które w nas budzą miłość, współczucie, przerażenie, lub grozę.

Czemże jest sława Juliusza Cezara i jego wpływ na dzisiejszą ludzkość, w porównaniu ze sławą i wpływem Robinsona, razem z jego futrzanym parasolem?

O zalety dusz Don Kiszota i Hamleta ludzie staczają walki, potępiając, albo czcząc ich przymioty, zalety i wady. Turgieniew wykazuje, o ile Don Kiszot jest wyższy i szlachetniejszy od Hamleta; ktoś inny woli twardą i cierpliwą walkę z naturą Robinsona, od awanturniczej walki o ideały Don Kiszota. Nad ich czynami, nad pobudkami, które ich życiem kierowały, zastanawiają się najtęższe umysły, z ich życia wyprowadzają wnioski moraliści i wychowawcy, stosując je do zagadnień rzeczywistego życia.

Manfred, Don Juan, Werter, Gustaw i Konrad, Pani Bovary i Jean Valjean, Nana, Pan Pickwick czy Płoszowski, jedni w większym, drudzy w mniejszym zakresie, wstrząsali uczuciami i myślami tłumów i ludzi o umysłach wybitnych tak, jak w tej chwili w świecie anglo-saskim żyją i oddziaływają na ludzkie dusze Ligia i Winicyusz, jak u ludów, objętych europejską kulturą, losy Tołstojowskiego Niechludowa obchodzą i wzruszają wszystkich, na równi z losami najbliższych żyjących ludzi.

Wszystkie te istoty, stworzone przez sztukę, przechodząc kolejno przez myśli i uczucia ludzkie, zostawiają w nich trochę własnej duszy, zaszczepiają pewną ilość pojęć, uświadamiają i potęgują pewne stany czuciowe, słowem, spełniają nadziwniejsze i najtrudniejsze zadanie, jakie człowiek może sobie w stosunku do reszty ludzi stawiać. Taką jest potęga sztuki. Świat przez nią stworzony jest dopełnieniem, spotęgowaniem świata rzeczywistego. Myśl ludzka, która zawsze idzie tak daleko naprzód przed ludzkiemi czynami, staje się przez sztukę rzeczywistością, czynem, materyalnem, dotykalnem zjawiskiem, którego skutki są nieobliczone i cał-

kiem niespodziewane, pod względem zakresu oddziaływania.

Sztuka, obejmując całość życia, we wszystkich też jego sferach tworzy w podobny sposób, rozszerzając je i wzbogacając mnóstwem nowych i szczególnych zjawisk. Jak ludzie, stworzeni przez sztukę, są skrystalizowaniem i utrwaleniem pewnych stanów duszy, podobnież w innych sferach istnienia, sztuka utrwala przejściowe zjawiska, chwilowe stany natury, życie światła i powietrza, mórz i skał, roślin i zwierząt — i wytwarza poza rzeczywistością drugi świat, w którym z taką rozkoszą przebywa myśl ludzka.

Sztuka tworzy subtelną tkankę wrażeń, któremi wprowadza duszę ludzką w pewien stan, nastrój; otacza ją jakąś nieokreśloną, a jednak uczuwalną atmosferą istnienia, która stopniowo zdusza ją przerażeniem, lub przygnębia ponurością. Z kart Maeterlincka i Ibsena wstaje, jak gdyby jakiś niewidzialny opar złowrogi, który wciska się w rdzeń duszy i przepaja ją mrokiem.

Nowe kierunki twórczości w sztuce nie zawsze dotykają jej istoty, nie zawsze są przyrostem lub zmianą istotnych pierwiastków artyzmu. Niekiedy dotykają one najzewnętrzniejszych stron dzieła sztuki, powierzchownych odcieni form, bardzo przejściowych upodobań, lecz niemniej wywołują starcia opinii, a niekiedy zażarte walki, podobnie jak w życiu, gdzie tak identyczna istota duszy wszystkich ludzi, nie powstrzymuje od uprzedzeń i wstrętów, wynikających z najpowierzchowniejszych objawów uzewnętrzniania się, jak naprzykład form towarzyskich lub kroju sukien.

Homer, przypuśćmy, zaczyna tak: »Gniew mi opie-

waj bogini, Achilla, Peleusza syna, zgubny«; powieściopisarze z przed pięćdziesięciu laty zaczynali zwykle od słów: »Pozwól łaskawy czytelniku, że i t. d.«; nie dawno pisało się wprost: »Jan wszedł do pokoju«; — a dzisiaj, stawia się na początku szereg wykrzykników lub kropek, albo powtarza się z dziesięć razy jeden i ten sam wyraz, — gdyby sztuka na tem tylko polegała, gdyby w tem leżała jej istota, między temi czterema sposobami pisania, leżałyby różnice trudne do pogodzenia, nie miałyby one żadnej prawie wspólnej trwałej podstawy i nie dałyby się objąć jednem wspólnem mianem literatury. Tymczasem tak nie jest, pomimo tych różnic zewnętrznych, są to objawy jednego odłamu twórczości artystycznej, kryjące pod sprzecznemi pozorami wspólną istotę sztuki, która za pomocą słowa uzewnętrznia pewną ludzką duszę i wprowadza ją w zetknięcie z duszami innemi. A jednak te właśnie zewnętrzne cechy sztuki, wywołują zwykle najżarliwsze i najgwałtowniejsze walki, o słuszność pewnych kierunków i ideałów artystycznych.

Lecz nie tylko te. Faktem niezaprzeczonym jest, że niema właściwie złych ani dobrych kierunków, tylko są utalentowani, lub niezdarni artyści. Wszystkie zaś kierunki pochodzą od jakichś wybitnych talentów i indywidualności, i one to nadają istotną wartość i charakter dziełu sztuki, w której nic się nie dzieje przez pracę zbiorową, lecz wszystko jest skutkiem porywów niezwykłych jednostek. Jednostki te, wskutek swojej szczególnej organizacyi psychicznej, czują i myślą inaczej, niż reszta współczesnych im ludzi i tworząc sztukę, która jest środkiem uzewnętrznienia się ich duszy, nadają tej sztuce szczczególne, odrębne piętno. Wskutek

zaś koniecznego zacieśnienia umysłu, uważają swój sposób czucia i pojmowania i swoją formę tworzenia za jedynie słuszne, swoją sztukę za jedynie *prawdziwą sztukę,* — i oto tworzy się *kierunek nowy*, ponieważ dokoła jednostki silniejszej skupiają się słabsze, naśladują ją, wytwarza się *tłum,* dla którego to wszystko, co wychodzi od jego słońca, jest prawdą — jest sztuką. I tłum ten, razem z stojącym na jego czele mniejszym, lub większym talentem, staje odrazu do walki na dwóch frontach: z kierunkiem starym i z kierunkiem nowszym, świeższym. I jeżeli tłum, przedstawiający kierunek stary i składający się rzeczywiście z ludzi starszych wiekiem, bywa ciasny, zakuty w nawyknienia i rutynę — niemniej ciasnym i ograniczonym bywa tłum idący za nowym kierunkiem, tłum złożony z umysłów młodych, które, z bezwzględną wiarą w swoją prawdę, nie uznają i nie chcą uznać nic z tego, co już jest, lub co było — nie uznają, ponieważ nie widzą w tem wyrazu swojej duszy, a raczej wyrazu duszy tej jednostki, która swoją indywidualność im narzuciła. *Młodzi*, bywają niekiedy równie zakuci, ciaśni, ograniczeni jak i *starzy.* To zacieśnienie, ten fanatyzm dochodzą czasem do takiej gwałtowności i siły, że, gdyby pewne zewnętrzne warunki temu nie przeszkadzały, za każdem zjawieniem się nowego kierunku, ludzie walczyliby na śmierć, niszcząc wzajemnie swoje dzieła. Tak nawet czasem bywało.

Geniusze i talenty są hypnotyzerami. Zasugestyonowują oni tłum, zmuszają czuć i widzieć to tylko, co sami widzą i czują; zacieśniają na jakiś czas sferę, z której ludzie czerpią wrażenia, do pewnych tylko stron życia, skupiają na nich promienie świadomości, jak Rembrandt promienie światła na pewnych punktach obrazu,

zostawiając resztę w mroku. To jednak oślepienie nie trwa na wieki. Owszem, bywa ono nawet źródłem światła dla późniejszych pokoleń, ponieważ w czasie panowania takiego kierunku, pewna zdolność jest doprowadzona do możliwych granic rozwoju, a zaklęta w dzieło sztuki, promienieje zeń i pomaga ludziom uświadamiać najprzedziwniejsze pierwiastki ich duszy, wzbogacając tem samem świat jej wrażeń, rozszerzając granice uczuć i pojęć.

Tylko dwa kierunki, zostające w bezpośredniem zetknięciu, walczą z sobą, godząc się jednocześnie na kierunki oddalonej przeszłości i artystów, którzy przed wiekami tworzyli. Niekiedy zaś, zjawiają się tacy ludzie, jak Ruskin, którzy, patrząc na całość wiekowych zdobyczy sztuki, nagle, uderzeni jakimś talentem, o którym reszta ludzi nic nie wie, rozpoczynają walkę o jego wartość, opanowują umysły i wytwarzają upodobanie, kult dla Botticellego lub Turnera, dokonywając tym sposobem rzeczywistego cudu wskrzeszenia.

Umysł ludzki jest przedziwnie zbudowany, pod względem zdolności skupiania uwagi na pewnym tylko zjawisku, ograniczania pola widzenia do pewnego krążka. Ta zdolność jest rodzajem sita, przez które do świadomości dostają się tylko niektóre wrażenia, z całej mnogości tłoczących się jednocześnie pod zmysły zjawisk, wypadków i czynów, które kiedyindziej wstrząsałyby duszą. W sferze sztuki wytwarza się u ludzi taka niezwykła czułość na to dobieranie odpowiednich wrażeń, taka bezwzględna odporność przeciw oddziaływaniu tego, co w danej chwili nie wydaje się godnem podziwu, że wszelka próba przełamania takiego zacieśnienia umysłu, natrafia na niepokonany opór.

Tu trzeba zaznaczyć, że w tej chwili wyraźną jest dążność do uniknienia takich zacieśnień, do jaknajwszechstronniejszego poznania sztuki, do jednoczesnego uznawania wszelkich indywidualności. Ogniskiem, takiego szerokiego na sztukę poglądu, jest, między innemi, angielskie czasopismo *The Studio,* miesięcznik artystyczny bardzo rozpowszechniony, którego oddziaływanie na opinie krytyki i publiczności może oddać wielkie usługi, ułatwiając porozumienie się między sztuką, a widzami i rozrywając zacieśnianie się gustów i sądów.

To zacieśnianie upodobań dotyczy rozmaitych stron dzieła sztuki — czasem wyobrażonego w niem przedmiotu, czasem sposobu jego przedstawienia, czasem techniki, a niekiedy imienia jego twórcy. U nas w tej chwili, najnowsi przedstawiciele sztuki i ich czciciele nie mają oczu na takie przedmioty, jakie przedstawiają dzieła Kossaka. Przechodzą oni koło niego z zupełną obojętnością, nie odpowiada on ich gustom, nie wygląda tak, jak chce najnowszy kierunek, nie ma modnej w tej chwili maniery, nie zaczepia o pojęcia i uczucia, około których krążą umysły ludzi, idących pod najnowszemi hasłami. Czy przez to rzeczywiście Kossak nie jest niezwykłem zjawiskiem w sztuce? Czy nie jest wielkim artystą? Czy jego dzieło nie jest świetną kartą naszej sztuki? Czy rzeczywiście nie zasługuje on nawet na wspomnienie, a śmierć jego nie jest wypadkiem godnym zastanowienia? Czy rzeczywiście sztuka nasza tak szalenie poszła, gdzieś naprzód w ciągu jednego roku, że dzieło Kossaka pozostało w takiej dali, że z niej już żaden promień, żadne echo do nas nie dochodzi?

Bynajmniej tak nie jest! Kossak jest rzeczywiście wielkim artystą i stanowisko jego, w historyi naszej

sztuki, jest pierwszorzędnego znaczenia. Tylko przez jakąś chwilę mogą go ludzie nie zrozumieć, nie odczuwać tego świata, który jego sztuka przedstawia, nawet nie potrzebować zupełnie jego istnienia.

Kossaka sztuka wyraża pewien stan duszy ludzkiej, który jest wieczno-trwały i który nie zginął ze świata, razem z jego śmiercią. Ten wybuch energii czynnej, to parcie całą siłą naprzód, ta pasya dążenia w najszybszym biegu do celu, lub gonienia przed siebie bez celu, nie znikła z dusz ludzkich, lecz jak w życiu zaspakaja się za pomocą innych rzeczy, niż to było dotąd, przez wieki i wieki, tak samo w sztuce, w symbolach myśli wyraża się innemi formami.

Młody chłopak, którego dawniej rwała tęsknota poza dom, poza opłotki wsi lub ciasnotę miasta, marzył o stepie, o arabskim koniu, który był środkiem najszybszego przenoszenia się z miejsca na miejsce i symbolicznym wyrazem tej potrzeby duszy. Dziś, chłopak, patrzący tęsknie przed siebie i czujący poryw tej potrzeby gonienia w jakąś dal nieznaną, woła: — *»Ach! żeby teraz kuryerska lokomotywa i relsy w nieskończoność!«*

Farys zmienia się w maszynistę, lecz obaj wyrażają tę samą potrzebę duszy i są tak samo uprawnionym jej symbolem w sztuce. Ale w danej chwili pierwszy nie odpowiada formom życia i formom myśli, a ta niezgoda nie pozwala poza jego formą dojrzeć istoty sztuki i prowadzi do odrzucenia, bez rozwagi całej twórczości talentu tej siły, co Kossak.

Takie stanowisko daje się wytłumaczyć i usprawiedliwić u artystów i u tłumu, — ale na takiem stanowisku ani na chwilę nie może stać krytyka, która

powinna obejmować całość sztuki, w jej historycznym rozwoju, i umieć grupować jej przejawy, nie według chwilowych upodobań, lecz według tego, co jest jej istotą i według tego, co jest trwałą i niezmienną wartością twórczości artystycznej.

Żeby módz stanąć na tem stanowisku, dalekiem od zgiełku bieżących haseł, żeby nie dać się im sugestyonować, trzeba spojrzeć na Kossaka z wielkiej dalekości czasu, odsunąć go o kilkaset lat od obecnej chwili i zestawić z całością, dotychczasowej twórczości w sztuce. Trzeba zająć punkt widzenia, z którego godzimy się, że Fra Angelico i Rubens znajdują się pod jednym dachem muzeum i jesteśmy w stanie oddać jednemu i drugiemu to, co im, jako wielkim artystom, się należy. Nie mogąc naprawdę sami się oddalić, od chwili obecnej, możemy to zrobić, przenosząc dzieła Kossaka, między dzieła dawnych, sławnych i wielkich artystów.

Kto pamięta dobrze, widzianą gdziekolwiek galeryę obrazów — Louvre, Drezno czy petersburski Ermitaż, niech myślą przeniesie kilka najbardziej typowych obrazów Kossaka, i postawi między obrazami różnych szkół, obok dzieł sławnych malarzy, z rozmaitych epok. Dzieła takie przeszły już sąd wieków, były stawiane pod pręgierzem wszelkich krytyk i takie, jak są, różniąc się nieraz rażąco między sobą, mają jednak wspólne cechy artyzmu i w opiniach ludzkich jednoznaczną prawie wartość. Otóż, trzeba sobie wyobrazić Kossaka wśród tych dzieł i spojrzeć nań z odległości wielu lat, ze stanowiska zupełnej bezstronności i objektywności sądu.

Przedewszystkiem Kossak wyda się niesłychanie

oryginalnym, do żadnego z dawnych artystów niepodobnym. Jeżeli go zestawimy z tymi, którzy, jak Kossak, malowali konia, zobaczymy, że nie jest on podobny ani do Salvatora Rosy, ani do Wouwermana, ani nie jest to »polski Vernet«, ani »polski Meissonier«, jak lubią u nas chrzcić artystów. Nie — to jest Juliusz Kossak. Artysta bezwzględnie oryginalny i samodzielny, nie pożyczający swoich zalet u nikogo, śmiały i niezależny, którego robota z pewną dumą przeciwstawia się twórczości innych artystów. Wśród malarzy rozmaitych narodowości, Kossak uderza swoim szczególnym temperamentem. Jego ludzie i konie ruszają się — żyją, w sposób różny od figur, zapełniających obrazy holenderskie, włoskie czy francuskie. Odbija się w nich pewien rytm życia, którego się nie spotyka w tym stopniu u innych artystów. Lecz nie tylko jego figury ludzkie tętnią tym nadmiarem natężenia życia, wydziera się ono z całego obrazu — z badyli traw, z konarów drzew i linii ziemi. W samym zamachu, z jakim linia, obrzeżająca kształty przedmiotów, jest pociągnięta, już czuć niezwykle żywą, bujną i silną naturę. A dalej, jeżeli wyobrazimy cały szereg obrazów Kossaka, w takiej galeryi, uderzy nas nadzwyczajna różnorodność, przeciwstawność krańcowo sprzecznych charakterów rzeczy, wyrażona z nadzwyczajną siłą, jasnością i określonością, z tak ścisłem sformułowaniem osobowości każdego przedmiotu, jakie rzadko się trafia u największych nawet artystów, którzy są zwykle zacieśnieni do odtwarzania pewnej ograniczonej sfery życia. Z drugiej strony, zaraz też można będzie stwierdzić, że nie ma on świetnego blasku barw wielkich kolorystów, że nie dąży do wydobycia zupełnego efektu światłocienia. Słowem, że mu brak niektó-

rych cech i zalet, które posiadają inni malarze, lecz to, co jest w jego obrazach, jest wyrażone z siłą talentu, która wytrzymuje wszelkie sąsiedztwo i wszelką krytykę.

W starożytnej chińskiej przypowieści, wąż mówi do wiatru: — Ja, mam przynajmniej kształt, ale pan? Nic. Pocóż więc wiejesz z taką wściekłością od mórz północy, do mórz południa? — Prawda, odrzekł wiatr, że jestem niższy pod pewnemi względami, ale szarpię oceanem, wstrząsam ziemią, wyrywam potężne drzewa i obalam świątynie. Brak mi niektórych przymiotów, ale ten jeden, który posiadam jest wielki — jedyny.

W sztuce, co chwila w ten sposób odpowiada swojem dziełem każdy geniusz, lub każdy wybitny i określony talent, na cały szereg zarzutów, które możemy im postawić z punktu krytyki, żądającej, i słusznie, zresztą, przedstawienia całkowitego zjawiska, jakie się mieści w granicach środków danego odłamu sztuki. Podobnie też z Kossakiem. Nie ominąłem ani jego wad, ani braków, na wszystkie te zarzuty sztuka jego odpowiada: — prawda — ale za pomocą *formy* wyrażam ogromny zakres życia, z siłą i bezwzględnością, na jaką tylko stać ludzką zdolność.

I to właśnie nadaje mu tę wartość, która rozważana z wielkiej odległości czasów, z oddalenia, w którem giną bieżące, chwilowo obowiązujące hasła lub mody, nie traci na znaczeniu, lecz przeciwnie potęguje się.

Robert de la Sizeranne nazwał niedawno muzea »więzieniami sztuki«, i z głębokiem przekonaniem, popartem umiejętnie dobranym materyałem faktów, dowodził prawdziwości tego twierdzenia. Tak jednak nie jest.

Muzea są raczej przybytkami, w których dusze ludzi zmarłych, zaklęte w dzieła sztuki, obcują z duszą człowieka żyjącego. Są one rodzajem Forum, gdzie każdy twórca z zupełną swobodą przemawia do wszystkich, a słuchacz może w zupełnem skupieniu wysłuchać tej mowy i dać się jej porwać, lub odejść obojętnie. Są one materyalnem ułatwieniem zetknięcia się umysłów, ułatwieniem zbliżenia się dusz, które bez tego nie spotykałyby się nigdy, są cudownemi miejscami, w których żyją dziwne istoty, porozumiewające się z nami jednem spojrzeniem, wołające na nas cudną mową i pociągające w świat inny. Zakres oddziaływania sztuk plastycznych, dzięki muzeom, jest niezmiernie szeroki. Pod tym względem są one o wiele szczęśliwsze od literatury. Twórczość literacka tak olbrzymieje, że nikt już nie jest w stanie objąć jej całkowicie. Z tysięcy twórców, kilku zaledwie może być dobrze znanych, a z ich twórczości pewne tylko dzieła są czytane i pozostają z pokolenia na pokolenie w obiegu, po prostu, niema na to czasu, żeby wszystko czytać. Chcąc naprzykład znać całą współczesną literaturę, trzebaby życie na to poświęcić i nic już poza tem nie znać i nie robić. Tymczasem obrazy, lub posągi, zgromadzone w muzeach, dostępne dla wszystkich, dające się objąć jednem spojrzeniem, już z przyczyn całkiem materyalnych, są łatwiejsze do poznania i zapamiętania. Wskutek tego też, nazwiska i dzieła, nawet drugorzędnych twórców są znane i wspominane, podczas kiedy tej samej miary pisarz ginie w niepamięci, zaledwie wiadomy cierpliwym erudytom i bibliomanom.

Brak muzeów, brak zbiorów, lub wydawnictw, z którychby można było zapoznać się z całością historyi

sztuki, lub choćby z jedną jej epoką, lub jednym talentem, prowadzi często do ciasnych, fałszywych sądów, albo całkiem usuwa z pamięci i potrzeby istnienie pewnych, czasem wielkich talentów, zajmujących najwybitniejsze miejsca w twórczości artystycznej.

Pisałem kiedyś o Kossaku, na zasadzie tego materyału faktów, jaki mi był wówczas dostępny i, jakkolwiek sąd mój wtenczas już był stanowczo urobiony i wartość Kossaka nie przedstawiała żadnej wątpliwości, dziś jednak, kiedy wskutek smutnego faktu jego śmierci, zgromadzono mnóstwo jego prac i sąd o nim można było oprzeć na wszechstronniejszym materyale, wartość i znaczenie Kossaka, w naszej sztuce, wystąpiły z większą jeszcze siłą. Bliższe, krytyczniejsze poznanie i ocenienie, tej tak niesłychanie bogatej twórczości, nie tylko nie ujmuje nic z tego zdania, które na zasadzie prostych wrażeń od jego dzieł się urobiło, lecz przeciwnie utwierdza je, owszem, pogłębia cześć i podziw dla tego wielkiego talentu.

Właściwie cały wysiłek twórczości w sztuce, ma za podstawę chęć stworzenia czegoś, co jest żywe. Życie, to jest ta niedościgła kraina, do której dąży każdy twórca obrazu, posągu, lub poematu. Zamienić słowa na światło, barwę, ruch, ból, radość i rozkosz, rozpacz i szczęście — zamienić farbę na świat żywy, marmur na tętniące życiem ludzkie ciało, dźwięk na wycie rozpaczy, lub cichy szept rozkoszy — oto czego dobija się sztuka. Wyrazić swoje życie i zaszczepić to samo jego tętno w innych ludziach, oto wszystko, czego chce artysta. Lecz życie jest tak wielostronną, olbrzymią, nie zgłębioną otchłanią, że jej żaden pojedyńczy talent w całości nie może wcielić w swoją twórczość. Każdy

też, bodaj największy twórca, wyraża ledwie jakiś ułamek, jakąś mniej, lub więcej ograniczoną tego życia sferę. Kossak wyraża z niesłychaną siłą charakter rzeczy żywych, to jest pewien ich ustalony kształt, wyrobiony życiem wewnętrznem i wpływami zewnętrznemi, wyraża ruch wszystkiego, co w naturze istnieje, to jest tę zmienną, nieuchwytną nieraz grę zjawisk i ciągłą zmianę stosunku przedmiotów. Wszystko to w malarstwie wyraża się kształtem, najwybitniejsze też cechy i zalety dzieła Kossaka mieszczą się w doskonałości, mistrzowstwie, z jakiem władał kształtem.

Światłocień i barwa nie stanowiły głównego interesu jego twórczości; używał ich, jako koniecznego uzupełnienia wrażenia prawdy i życia w obrazie, a choć miał poczucie koloru bardzo subtelne, nie wydobywał szczególnego natężenia barw lub efektów światła, zajęty głównie tem, co się z natury daje formą odtworzyć.

W zakresie też formy, Kossak jest jedną z najwielostronniejszych natur artystycznych. Jego zdolność spostrzegania, odczuwania, pojmowania i odtwarzania kształtu, obejmuje olbrzymią sferę życia człowieka, zwierząt, roślin, ziemi i nieba.

Jest to jeden z najszczerszych talentów, którego materyał twórczy zbierał się w bezpośredniem zetknięciu, współżyciu z naturą. Jest on zupełnym samoukiem, którego nie dotknęła rutyna szkolna, który swoją formę, swoje środki artystyczne urobił sam, dążąc ciągle do najzupełniejszego wyrażenia, swojego niesłychanie żywego temperamentu.

Jego cechy i zalety artystyczne są zadziwiające, jego twórczość zdumiewa ogromem prac dokonanych, siła i żywotność jego zdolności jest niespożyta, trwa

do ostatniej chwili życia, do ostatniego tchnienia, z tą samą niepohamowaną energią i blaskiem świeżości i młodości.

Dzieło Kossaka, poza swoją bezwzględną artystyczną wartością ma jeszcze szczególne, wyjątkowe znaczenie dla społeczeństwa, z którego wyszedł i którego życie skrystalizowało się w jego sztuce.

Od płowych piasków Bałtyku, po skalne ściany Tatr i dnieprowe limany, od jeziorzysk Wielkopolski, po puszcze sięgające Dźwiny i pińskich topielisk, na całym tym obszarze ziem Polski, Litwy i Rusi, Kossak znalazł nieprzebrane skarby materyału twórczego i w sztuce swojej wyraził życie dawne i życie współczesne, które tam wrzało.

Natura i ludzie, ich bezpośredni stosunek, walka, panowanie lub zależność; wieki dawne i chwila dzisiejsza, to wszystko, co wyraża tętno życia ludzkiego, i co jest wyrazem życia natury, wśród której to życie ludzkie się toczy — to wszystko obejmuje twórczość Kossaka. Tam, gdzie temperament narodowy objawił się ze szczególną dzielnością i siłą ruchu — w wojnie, czy pokoju — tam Kossak znajdował najodpowiedniejszy wyraz swojej duszy i tworzył dzieła, wyrażające najistotniejszą treść tego temperamentu.

Sztuka Kossaka objęła tyle i tak różnych zjawisk natury, że wśród całości jego dzieła błądzi się, jak w zaklęciu przez wielkie obszary ziemi, słuchając jednocześnie szumu morza i szumu sosen nad piaskami płowemi, patrząc na łany zbóż, płynące po wzgórzach i ciemne topieliska bagien i zielone rozłogi stepów i tajemnicze wnętrza puszcz drzemiących...

Poprzez zmienne kierunki, w jakich sztuka nasza

będzie się rozwijać, dzieło Kossaka będzie zawsze wy rażać i streszczać nierozerwalną jedność duszy, jednoś i ciągłość czynów i dążeń, obejmujących wielkie okres czasów .i wielkie obszary ziemi.

W sztuce jego wyraził się wielki artysta i nac zwyczajnie prawy i prawdziwy człowiek, to też jeg obrazy dla przyszłych badaczy naszej cywilizacyi, będ dokumentami bezwzględnej wiarogodności.

Sztuka Kossaka jest jednym z najszczerszych prze jawów ludzkiej duszy i najprawdziwszem odtworzenier polskiego życia.

Zakopane, 1899—1905.




ART LIBRARY

